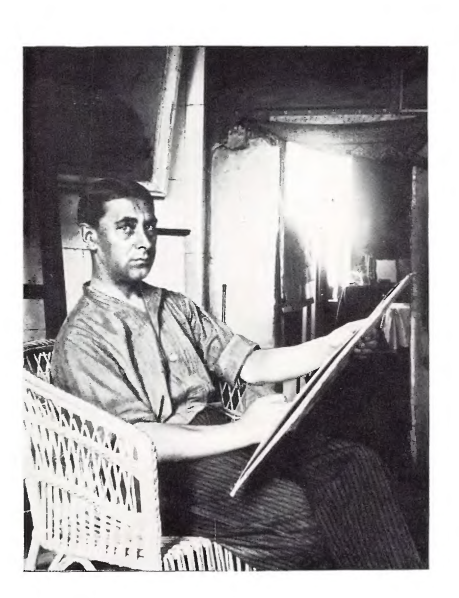
А.В. Шевченко
Сборник материалов

93

А.В. Шевченко
Сборник материалов

А. В. Шевченко
Сборник материалов



А.В.Шевченко
Сборник материалов

Составление I и II раздела сборника —
Ж. Э. Каганская
Составление «Дат жизни и творчества А. В. Шевченко»
и примечаний —
В. Н. Шалабаева
Составление научного аппарата сборника —
В. Н. Шалабаева и Т. Е. Лоткина-Ганина

Советский художник
Москва
1980

Рецензенты:
Костин В. И.
Поспелов Г. Г., кандидат искусствоведения
Райхенштейн Х. М.

Ш $\frac{80101\text{-}087}{084(02)\text{-}80}$ БЗ-16-45-80

О Шевченко

Для нас, людей старшего поколения, которые были знакомы с А. В. Шевченко или работали с ним рядом, или имели счастье учиться у него, имя Шевченко было всегда синонимом высокого искусства, высокой требовательности к себе, искусства высокой формы.

Это был художник жизнеутверждения, большой чистоты и светлого взгляда на мир. Он прошел ряд этапов. Они ясно прослеживаются в его творчестве. Но в каждом из этих этапов было одно общее — увлеченность художника жизнью, оригинальность и цельность ви́дения.

Могу только радоваться тому, что сейчас, в наши дни, образ Александра Васильевича Шевченко возникает перед нами как образ русского художника, который еще может влиять на наше искусство.

Большая человечность, свойственная русскому искусству, присуща творчеству Александра Васильевича Шевченко.

Д. А. Шмаринов,
народный художник СССР

Даты жизни и творчества А. В. Шевченко *

1883 — Александр Васильевич Шевченко родился 26 мая в г. Харькове. Его мать происходила из обедневшего дворянского рода, отец был приказчиком.

1886 — Умер отец.

1887+ — Мать вторично выходит замуж за Р. К. Келлера, рабочего механических мастерских Владикавказской железной дороги. Работа отчима была связана с частыми переездами, поэтому мальчика подолгу оставляли на попечение бабушки — А. И. Добачевской, о которой Шевченко сохранил самые светлые воспоминания.

1890—1901+ — Поступает в Харьковское реальное училище. Занимается рисованием у Д. И. Бесперчия.

1894—1895+ — В доме бабушки происходит знакомство с семьей Улих-Вимберг, связанной со средой артистов балета и цирка. Под руководством Николая Улиха, своего первого учителя, Шевченко начинает серьезно заниматься рисунком и акварелью, увлекается театром. Работает в декорационной мастерской, где театральный художник И. А. Суворов обучает его процессу производства декораций и макетов, знакомит с техникой клеевой живописи.

1895—1896+ — Вместе с семьей переезжает на Кавказ. Живет во Владикавказе и Ростове-на-Дону, продолжает занятия в реальном училище. В Ростове отчим работал монтером в цирке, и Александр, имея возможность постоянно там бывать, увлекается цирком.

1898 — Возвращение в Харьков. Оканчивает реальное училище. Семья переезжает в Москву — по месту новой работы отчима.
Поступает на подготовительные курсы Строгановского училища. После сдачи конкурсных экзаменов был принят в виде исключения (из-за возраста) на металлообрабатывающее отделение (класс чеканки).

1900+ — Скончалась мать. Уходит от отчима и начинает самостоятельную жизнь. Очень нуждается. Живет у друзей на «Ляпинке», у актеров цирка и шантана. Вскоре с товарищем по Строгановскому училищу Б. Ф. Астауровым переезжает в подмосковный поселок Люблино. Участвует в архитектурных работах по застройке поселка, делает зарисовки и обмеры памятников русской архитектуры **.

* Биография составлена на основании воспоминаний художника и архивных материалов, хранящихся в ГТГ и архиве семьи художника.

\+ Таким образом отмечены приблизительные даты жизни А. В. Шевченко.

** В семье художника сохранился альбом с такими зарисовками и обмерами.

1902—1903	Переезжает из Люблино в Москву, к отчиму. Готовится к предстоящему конкурсу студенческих работ. На конкурс представляет комплект дубовой мебели для столовой и проект часовни-склепа. Получает соответственно 2-ю и 3-ю премии. С этого времени и по 1907 год регулярно участвует в конкурсах студенческих работ, получает первые и вторые премии. Совмещает учебу в Строгановском училище с работой рисовальщиком на фабрике перьев Краузе, в литографской мастерской Барнета, у Лентошникова по текстилю, у Хлебникова — по чеканке, в ксилографской мастерской Герке.
1903	Закончил 5 курсов металлообрабатывающего отделения, после чего в числе лучших студентов был переведен на декоративное.
1904	Начинает регулярно выставлять свои произведения на выставках студенческих работ. Во время летних каникул, получив премию за участие в конкурсе, совершает с товарищами по училищу двухмесячное путешествие из Одессы в Стамбул и Афины, оттуда в Египет.
1905—1906	Едет учиться в Париж. Поступает в Академию Жюльена, где учится у Ж.-П. Лорана. Через месяц, не удовлетворенный системой преподавания, переходит в академию Э. Каррьера. После смерти Каррьера занимается живописью у А.-Э. Динэ и рисунком у Ф.-К. Принэ. Знакомится с искусством старых мастеров в Лувре. Изучает импрессионистов в Люксембургском музее, в собраниях Дюран-Рюэля, Бернхейма. Женится на приехавшей в Париж Надежде Сергеевне Псищевой (1881—1913) — студентке Строгановского училища. Летом совершает экскурсию в Испанию. В Париже встречается с А. Н. Бенуа, М. А. Волошиным, Д. И. Митрохиным, С. П. Дягилевым.
1906	Выставляет свои работы в «Салоне независимых». В сентябре возвращается в Москву и продолжает учебу на 8-м — последнем курсе Строгановского училища. Одновременно преподает рисование и начертательную геометрию в разных учебных заведениях. С этого года регулярно участвует в художественных выставках.
1907	Для выпускного экзамена делает проект фойе театра с лестницей в два марша с росписью стен, мебелью и арматурой. Для дипломного проекта — Музей-памятник Отечественной войны 1812 года (наружный фасад, разрез, решение внутреннего убранства — мебель, ковры, арматура). Весной заканчивает Строгановское училище и получает диплом художника прикладного искусства. Осенью этого года поступает на живописное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) сразу в последний — натурный класс.

1908	В апреле родился сын Лев. Сдав экзамены, получает медаль и переходит в мастерскую портрета и жанра, которой руководили К. А. Коровин и В. А. Серов. В Училище живописи, ваяния и зодчества Шевченко учился вместе с А. В. Куприным, Р. Р. Фальком, М. Ф. Ларионовым, Д. Д. Бурлюком и другими. Особенно сближается с М. Ф. Ларионовым, который вводит его в среду «левых» художников и поэтов.
1909	Вместе с группой 67-ми художников был исключен из МУЖВЗ.
1910	По инициативе М. Ф. Ларионова открывается выставка «Бубновый валет», на которой произошел раскол средн «левых» художников. Шевченко примкнул к группе М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой. Начало службы в армии в качестве «вольноопределяющегося рядового звания Гренадерского Астраханского полка имени Александра III», расквартированного в Москве.
1911	Участвует в организации выставки «Ослиный хвост» [1]. 26 июня родилась дочь Татьяна *.
1913	Издает брошюры «Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения». М., издание автора, 1913; «Принципы кубизма и других течений в живописи всех времен и народов». М., издание автора, 1913. Выставляет свои произведения на выставке картин группы художников «Мишень» [2]. 19 сентября умерла от туберкулеза жена.
1914	Смерть сына Льва. Незадолго до объявления войны участвует в выставке «№ 4». Футуристы, лучисты, примитив [3]. Объявление первой мировой войны. Шевченко как прапорщик запаса призывается в действующую армию. Полк, где он служил, переводят в Белоруссию и Литву.
1915	Живет в Витебске, Белостоке, Вильнюсе. Женится на Лидии Сергеевне Псищевой (1883—1954), сестре первой жены.
1916	Живет в Ржеве и Зубцове. Работает главным образом в области графики, делает рисунки, акварели, гуаши на темы провинциальной жизни. Получает приглашение вступить в действительные члены общества «Бубновый валет» [4].
1917	Контузия. Лежит в госпитале в Москве. Работает в литературно-просветительном отделе секции солдатских депутатов при Московском Совете рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. Сотрудничает в журнале «Путь освобождения».

* Татьяна Александровна Шевченко, живописец, член МОСХа.

Вместе с группой художников пишет письмо в Военный отдел Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов с просьбой о демобилизации.
В октябре демобилизуется из армии по постановлению ЦИК Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов.

1918—1920 Избирается членом Комиссии по охране памятников искусства и старины при Народном комиссариате просвещения.

1918—1921 Заведует литературно-художественным подотделом Всероссийской коллегии по делам изобразительных искусств при Наркомпросе.

1918—1920 Преподает живопись в Первых государственных свободных художественных мастерских. По заданию Комиссии Изо Наркомпроса организовывает там печатные мастерские и назначается их директором [5].

1919 Работает в опытной комиссии по живописно-скульптурно-архитектурному синтезу в Российской Академии художественных наук (РАХН). Организует вместе с А. В. Грищенко Музей живописной культуры в Москве и принимает участие в составлении «Положения» об этом музее.

1919—1920 Работает над проектом Дома Советов. Делает множество эскизов и архитектурных планов *.
Участвует в XII государственной выставке «Цветодинамос и тектонический примитивизм». Пишет совместно с А. В. Грищенко манифест к этой выставке. Выходит в свет монография об А. В. Шевченко (см. библиографию).

1920 Избран и утвержден в должности профессора живописи Вхутемаса [6]. Пишет вместе с В. А. Фаворским и К. И. Истоминым программу для живописного факультета.

1921 Избран профессором Украинской Академии художеств и получает приглашение приехать в Киев [7].

1922 Вступает в Общество «Маковец» [8].
Участвует в первой выставке картин Союза художников и поэтов «Искусство — жизнь» («Маковец»).
По заданию редакции журнала «Маковец» пишет статью «Наша художественная идеология» [9].

1924 Первая персональная выставка в ГТГ.

1925 Летом едет с семьей в Батуми.
Участвует в третьей выставке картин «Маковец» (последней).

1926 Организует общество «Цех живописцев» [10], состоящее в основном из учеников Шевченко.

* Находятся в ГТГ, в Государственном музее искусств Каракалпакской АССР и в архиве семьи художника.

	Участвует в 1-й выставке этого общества. Поездка в Крым.
1928	IV выставка общества «Цех живописцев».
1929	Переизбран профессором Ленинградского Вхутеина и проходит утверждение Центральной комиссии по перевыборам [11]. Уходит в числе 11-ти профессоров из московского Вхутеина. Командируется по заданию Главискусства Наркомпроса в Батуми.
1930	Назначен Наркомпросом и утвержден в должности профессора Ленинградской Академии художеств. По состоянию здоровья не смог туда поехать. С этого года Шевченко регулярно участвует во многих зарубежных выставках, организуемых Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей (ВОКС). V выставка «Цеха живописцев». Поездка в Азербайджан. Командируется ОМХом в Аджаристан, г. Батуми.
1932	Вступает в члены Общества московских художников (ОМХ). Член секции Московского отделения научных работников. В апреле командируется президиумом ОМХа с бригадой художников на Электрозавод для выполнения задания по теме «Электрозавод в борьбе за пятилетку» [12].
1932—1933	Участие в выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Ленинграде и Москве.
1933	Персональная выставка в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.
1934	Получает приглашение вести класс акварели в Институте повышения квалификации при Всесоюзной Академии архитектуры.
1935	Работает над картиной «Девушки нашей страны» для выставки «Индустрия социализма» [13].
1936	Работает по контрактации в Московском Товариществе художников. Участвует в международных выставках, организованных ВОКСом, в Китае (Пекин, Нанкин, Кантон, Ханькоу, Шанхай), в Норвегии (Осло, Тронхейм), в Болгарии (София).
1940	Зачислен на должность заведующего кафедрой живописи керамического факультета ЦХПУ * и одновременно руководит кафедрой живописи и рисунка в Московском текстильном институте (МТИ) [14].
1941	Во время войны живет в Москве.

* См. «Выставки, на которых экспонировались произведения А. В. Шевченко».

1942 В феврале возобновляются занятия в МТИ, и Шевченко восстанавливается в должности профессора, руководителя кафедры живописи и рисунка [15].
Уходит по болезни на пенсию. Продолжает работать по контрактации. Начинает писать воспоминания.

1944 Открытие персональной выставки в Москве и Ленинграде. 28 июля состоялся творческий вечер, посвященный 65-летию А. В. Шевченко в Московском Союзе советских художников.

1948 28 августа А. В. Шевченко скончался.

1
В эту группу входили художники: В. Барт, Т. Богомазов, Н. Гончарова, К. Зданевич, И. Ларионов, М. Ларионов, М. Ле-Дантю, В. Левкиевский, С. Романович, В. Оболенский, М. Фабри, А. Шевченко.
(См. сборник «Ослиный хвост и Мишень». М., 1913, с. 15).

2
Экспонентами этой выставки были: А. Абрамов, Ю. Анисимов, С. Бобров, В. Барт, А. Беляев, Т. Богомазов, Н. Гончарова, К. Зданевич, И. Ларионов, М. Ларионов, М. Ле-Дантю, В. Левкиевский, М. Михайлов, О. Ольгина, В. Оболенский, Т. Павлюченко, Н. Пиросманашвили, Е. Сагайдачный, И. Скуйе, И. Шагал, А. Шевченко, М. Фабри, А. Ястржембский и другие.
(См. «Каталог выставки картин группы художников «Мишень». М., 1913, с. 7).

3
Участники выставки: И. Бобков, Т. Богомазов, С. Байдин, А. Барышников, Н. Гончарова, С. Гурвиц-Гурский, Г. Гольц, К. Зданевич, В. Каменский, М. Ларионов, В. Левкиевский, Н. Лопатин, Г. Лабунская, М. Ле-Дантю, Н. Павлюченко, С. Подгаевский, С. Романович, И. Фирсов, Л. Остофьев, В. Чекрыгин, А. Шевченко, В. Шехтель, А. Экстер, Н. Янкин.
(См. каталог: Выставка «№ 4». Футуристы, лучисты, примитив. М., 1914).

4
«М. Г.
Прилагая при сем устав Общества художников «Бубновый валет», приглашаем Вас вступить в действительные члены Общества.
О согласии или несогласии просим известить по адресу Правления.

Председатель *Л. Куприн*
Секретарь *А. Лентулов*»

Зная отрицательное отношение А. В. Шевченко к «Бубновому валету», можно предположить, что это предложение он не принял.
(Приглашение хранится в архиве семьи художника).

5
В семейном архиве имеется черновик «Инструкции об учебно-показательной графической печатного дела мастерской 1-х Государственных свободных художественных мастерских», написанной рукой А. В. Шевченко, где сказано:
в разделе II: «Для правильного и постоянного снабжения мастерской жизненной работой, ОИИ (отдел изобразительных искусств. — *В. Ш.*) Наркомпроса берет мастерскую в свое непосредственное ведение, поручив оборудование и постановку мастерской на степень «производственной» А. В. Шевченко, для чего назначает его уполномоченным представителем Отдела и заведующим названной мастерской. Для ведения хозяйственной частью мастерской в помощь ему назначается в качестве завед. хоз. частью М. А. Филатов»;
в разделе III: «Тов. Шевченко ведает всей административной частью дела и непосредственно подчиняется Зав. ОИИ тов. Д. П. Штеренбергу, имея у него ежедневный доклад».

6
За время работы в Первых государственных свободных художественных мастерских, Вхутемасе-Вхутеине Шевченко занимал следующие должности: зав. кафедрой живописи на станковом отделении, декан живописного отделения, член правления, председатель предметной комиссии (см. «Личный листок по учету кадров», заполненный А. В. Шевченко в 1929 году. Хранится в архиве семьи художника).

7
«Украинская Академия художеств. Киев. 18 июня 1921, № 391.
Совет Академии оповещает Вас, что согласно протоколу заседания Совета Академии № 13 от 21 мая 1921 г. § 1 Вы выбраны профессором Украинской государственной Академии художеств.
Состав профессоров-руководителей мастерских следующий: М. Бойчук, Н. Бурачек, Л. Крамаренко, Василий Кричевский, Федор Кричевский, М. Касперович.
Основной оклад 36.800, премиальные 48.000 (итого 84.800 рублей) и академический паек. Академия искусств просит дать ответ, согласны ли Вы приезжать в Киев для основания и руководства Вашей мастерской. Адрес: Георгиевский пр. ч. 11
В.О Президента Совета Академии
Профессор *Кричевский*
Секретарь . . . .
(Подпись неразборчива)»
(Перевод с украинского. Хранится в архиве семьи художника).

8
Об объединении «Маковец» смотри статью В. П. Лапшина «Из истории художественной жизни Москвы 1920 х годов. «Маковец». (Союз художников и поэтов «Искусство — жизнь»)» в сборнике «Советское искусствознание'79» — 2. М.: Советский художник, 1980, с. 355—391. В этой публикации подробно изложена история создания общества, названы участники выставок, показана деятельность журнала «Маковец».

9
Статья утеряна. В семейном архиве хранится ее начало, которое приводится ниже.
«Наш уважаемый редактор просил меня написать о нашей современной художественной идеологии.
По правде сказать, эта просьба сперва поставила меня в тупик. Наша современная идеология. Да ведь это опять «изм». Кому это нужно! Не довольно ли их, этих «измов» и этих современных идеологий, годных лишь для сегодняшнего дня? Разве могут отдельные мозги создавать художественные идеологии по своему капризу? Ведь идеология — это то, что, будучи конкретизировано, выливается в стиль. А разве стиль создается обществом художников?
Ведь стиль — это конкретизированное мироощущение людей, выросших и воспитавшихся при тех или иных жизненных условиях, следствием которых и является то или иное мироотношение, тот или иной идеал. Отсюда художественная идеология современности может быть

только одна. Не наша в собственном значении этого слова, а наша в значении человеческом или по крайней мере национальном.
Последние этапы развития живописного искусства уже в достаточной степени определяют то русло, в которое волею судеб тем или иным путем должны влиться все течения живописи для того, чтобы образовать один великий, все опрокидывающий, все захватывающий поток, имя которому еще никто не знает и вернейший путь к которому уже определяется через реализм. Но что есть реализм? Романович пробует определить его выражением «любовь к действительности». Я бы сказал, что это не совсем так, по крайней мере, это не вполне ясно. Ведь и натурализм — это тоже любовь к действительности. Однако эти две действительности так далеки друг от друга, как небо от земли.[...]».

10
В обществе «Цех живописцев» состояли Р. Барто, В. Баскаков, Г. Башкиров, Г. Быков, А. Голованов, Б. Голополосов, И. Гончаров, С. Игумнов, В. Каптерев, Е. Классон, О. Коган, Н. Николаев, М. Новиков, Э. Сирвинт, К. Суряев, Т. Тавадзе, М. Целыковский, Н. Фролов, А. Шевченко.

11
Выписка
из списка, представленного в Государственный ученый совет Ленинградским Вхутеином 29/XI 1929 года на профессоров и доцентов, переизбранных на новый срок службы в результате перевыборов и утвержденного Центральной Комиссией по перевыборам. В списке (подлинник хранится в архиве НКП Просвещения РСФСР):
«2. Шевченко А. В. — профессор по кафедре живописи на станковое отделение.
Постановили: утвердить профессоров, переизбранных на новый срок.
Выписка заверена
Зав. архивом ННК *Ничипорук*
15/V 1940 г.»
(Выписка хранится в архиве семьи художника).

12
23 апр. 1932 г.
Удостоверение
Дано художнику Шевченко А. В. члену ОМХа в том, что он является высококвалифицированным художником-производственником, выполняющим ряд заданий государственного значения (заказ Реввоенсовета), и состоит в бригаде «ОМХ», отражающей деятельность электрозавода.
Ввиду изложенного, а также на основании правительственного распоряжения, причисляется к категории граждан, получающих продуктовую карточку категории I А.
Председатель *Лентулов*
Секретарь *Эйгес*

13
На выставке «Индустрия социализма» работы А. В. Шевченко не были экспонированы. Но следующими документами подтверждается, что он готовился к этой выставке и сделал для нее большую картину «Девушки нашей страны».
Соглашение № 58
от 26 марта 1936
Пункт 1. Комитет выставки «Индустрия социализма» поручает, а художник принимает на себя обязательство написать для выставки «Индустрия социализма» на материале заводов Москвы художественное композиционное произведение на тему «Девушки нашей страны» размером 130×160. Эскиз должен быть представлен не позднее 1 X 36 г.
Амстиславский.
Комитет Всесоюзной художественной выставки
«Индустрия социализма»
№ 12/349 11 авг. 1936
Дирекция Электрокомбината им. Т. Куйбышева
Комитет художественной выставки «ИС», организуемой НКТМ * по постановлению СНК Союза к 20-летию Октября, поручил художнику Шевченко написать для выставки художественное произведение «Девушки нашей страны» (групповой портрет) на материале Электрокомбината. Комитет просит выдать разрешение на посещение одного из ваших электрозаводов художником Шевченко с правом зарисовок, необходимых для выполнения указанного произведения.
Отв. секретарь Комитета выставки: *Абрамский*
(Документы хранятся в архиве семьи художника).

14
Это подтверждается записью в трудовой книжке и следующим документом:
9/VII 1940 г. Начальнику Главного Управления учебных заведений Народного комиссариата текстильной промышленности.
(Копия) Директору Московского текстильного института
В Центральном художественно-промышленном училище на Керамическом отд. работает проф. Шевченко А. В., направленный в училище Председателем Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. Храпченко на основании рекомендации МОССХа.
Проф. Шевченко А. В. совмещает эту работу с руководством по курсу живописи в Моск. текстильном институте. По своему образованию и предшествующей педагогической работе А. В. Шевченко является специалистом по тем отраслям художественной промышленности, по которым работает ЦХПУ.
(А. В. Шевченко окончил Строгановское центральное училище по спец. художественной обработки металла, а по окончании живописного факультета Моск. училища живописи, в течение ряда лет работал в качестве профессора по курсу живописи: на керамическом факультете в Моск. высш. худож. техн. институте). По линии текстильного производства А. В. Шевченко никогда не работал.
На основании изложенного и по соглашению с проф. А. С. Шевченко Отдел художественных учебных заведений ГУУЗ Комитета по делам искусств при СНК СССР просит Вас дать указание директору Моск. текстильного института об освобождении проф. А. В. Шевченко от работы по курсу живописи в этом институте, выполняемой им по совместительству с основной работой в ЦХП училище.
Начальник Отдела художественных учебных заведений ГУУЗа Комитета по делам искусств при СНК СССР (*Сысоев*) Копия заверена Зав. канцелярией ЦХПУ (подпись)
(Хранится в архиве семьи художника).

15
Выписка из приказа № 45 Московского текстильного института
от 27 февр. 1942 г.
§ 1
На основании постановления СНК СССР от 23.I.42 г. о возобновлении учебных занятий в МТИ восстановить следующих профессоров, доцентов на должность:
1. Шевченко — профессора кафедры живописи и рисунка с оплатой 50% штатного оклада с 23 февраля 1942 г.
Директор института *В. И. Губин*
(Хранится в архиве семьи художника).

* Народный Комиссариат тяжелого машиностроения.

I Воспоминания
А. В. Шевченко

А. В. Шевченко и его воспоминания
Ж. Э. Каганская

Воспоминания А. В. Шевченко

Глава первая
Первые шаги

Глава вторая
Строгановское училище

Глава третья
Париж (1905—1906)

Глава четвертая
Училище живописи, ваяния и зодчества

Послесловие
О творчестве А. В. Шевченко
В. Н. Шалабаева

А. В. Шевченко
и его воспоминания

Несколько лет назад дочь А. В. Шевченко — художница Татьяна Шевченко обратилась ко мне с просьбой просмотреть рукописный материал, который ей удалось сохранить после смерти отца. Это отнюдь не был систематизированный архив. Среди разного рода документов, справок, писем, заметок, разрозненных записей на отдельных листах особо приметными оказались самодельно сшитые тетради, блокноты, альбомы, конторские книги, сплошь исписанные полустертым карандашом. Предстояла расшифровка этого материала. Небольшой блокнот с оборванными страницами, который я обнаружила в рукописных материалах, при внимательном его рассмотрении превратился в исключительный по своей значимости документ.

Карандашные записи фиксируют здесь военные сводки Совинформбюро. Приведены отдельные сообщения — освобожденные населенные пункты, разгромленные дивизии врага, взятые трофеи, потери в живой силе и технике, указано количество уничтоженных орудий, самолетов, танков, захваченных пулеметов, пушек, винтовок, снарядов... Тысячи убитых, пленных. Цифры, цифры... Все напряженнее убыстряющийся ритм сообщений с фронта. Годы проставлены в двух-трех местах. Из данных сообщений очевидно, что это определенный период решающих военных действий, охватывающий время с ноября 1942 года по март 1943 года. Развернулась битва под Сталинградом, на Северном Кавказе, осуществлен прорыв вражеской блокады под Ленинградом. Шла борьба за Родину.

Рука художника не успевает записывать поступающие волнующие сведения. И вдруг неожиданно на свободных страницах этого блокнота читаю: «...60 лет жизни. 40 лет работы в области искусства. 35 лет преподавания. И вот итог жизни. А что сделано? Сделано много. Много вопросов разрешено для себя лично... И все еще больше неразрешенного вообще (у нас) для современности. Неразрешенного в области изобразительного искусства, особенно в области живописи... Почему прошло 60 лет жизни, а мы все живем, как в лесу. Кто-то пишет статьи о высоких материях, а они, в конце концов, ни уму, ни сердцу ничего не говорят, потому что все это не о живописи, а о чем-то совсем чуждом... Вот я и захотел поделиться своими мыслями с теми, кто может воспринимать их не по-искусствоведчески, без наклейки ярлыков, а как живой человек, как художник. Кроме того, подвести некоторые итоги из своей личной практики в искусстве, потому что сделано действительно много. Была упорная, кропотливая, аналитическая и творческая работа как в области исследования мастерства, так и в области происхождения тех или иных форм, исторических связей с прошлым. Шла работа над всем тем, что в целом создает картину — цветом, формой, композиционным построением в единстве с содержанием. Хочется поговорить о чистой живописи, о форме и формализме, о натурализме и реализме. Но говорить об этом так сразу — трудно. Поэтому мне хочется рассказать обо всем этом, основываясь на личном опыте своей творческой жизни, о том, как и почему я стал художником, «как дошел я до жизни такой». Откуда у меня взялась страсть к искусству, к анализу его, к тем или иным выводам. Но я отнюдь не хочу, чтобы это была автобиография. Я не так «велик» и не так тщеславен, и если у меня и будут некоторые черты биографического характера, то это только для того, чтобы яснее выявить последовательность развития во мне



1. А. Ф. Шевченко. 1910-е гг.

художника и тех явлений в жизни искусства в прежнюю эпоху, перелома в области искусства — от академизма и передвижничества сперва к новому «левому» французского толка, а потом снова к реализму в его синтетической форме — новой картине — к современному, послереволюционному искусству наших дней, то есть — к реализму».

Вновь лаконичная фронтовая сводка. И тут же на свободных от записей листах блокнота тем же карандашом набросок подробного плана будущих воспоминаний *.

* Приводим этот план:

Первые шаги
1. Детство — дядя Коля и тетя Мания
2. Улих. Коммерч[еский] клуб Суворов.
3. Харьк[овское] Реальное училище
Преподаватель Бесперчий
Кузнецов. [слово неразборчиво]
Харьковский музей и Береж[ной]
4. Ростов. Знакомство [с] Готцами.
Рост[овское] реальн[ое] уч[илище]. Шкнтко.
Первое знакомство с композицией (геометрической)
Рисование с Готцем
Первые разговоры о Строгановск[ом] уч[илище]
Москва — поступление в Строгановск[ое] уч[илище]
Перелом руки на пожаре и необходим[ость] поступать в перв[ый] класс.

Воспоминание о Строг[ановке]
1) Преподаватели Андреев, Вишневский
2) Горский, Чумаков
3) Коровин, Первухин, Виноградов
4) Третьяковск[ая] галерея
5) Мороз[овская] галер[ея], Щукинское собрание
6) Щербиновский и Голоушев. Выставки Мир[а] иск[усства]. Союз «36»

(*продолжение сноски см. на с. 16*)

Как резкий контраст с мертвящим холодом смертоносной войны, память художника высветляет далекое прошлое.

В годы войны А. В. Шевченко, тяжело больной, не выходил из дома, но продолжал держать кисть в своих руках, и наблюдая из двух окон той самой квартиры, где он прожил почти всю свою творческую жизнь (Спартаковская улица, дом 5, кв. 15), сумел создать свою последнюю замечательную серию городских пейзажей сороковых годов, а по вечерам, при коптилке писал свои воспоминания. Таким образом датировать их можно очень точно. Многое разобрать было почти невозможно. План воспоминаний, по-видимому, полностью не был осуществлен, ряд страниц утерялся. Сложным монтажом пришлось соединить некоторые записи, придать им композиционную стройность, и таким образом появились воспоминания А. В. Шевченко, которые были подготовлены к печати.

Воспоминания написаны на одном дыхании, в них нет следа правки самого автора, за исключением отдельных зачеркнутых слов и строчек. В рукописном материале нет ни разделов, ни глав. А. В. Шевченко пишет, что таков был его замысел. Составитель сборника вынужден был пойти на то, чтобы расчленить материал на четкие главы, не нарушая общего ритма повествования, в противном случае воспоминания, перенасыщенные интересными жизненными фактами, обширным кругом затронутых в них вопросов, перечисленных имен и разного рода сведениями, оказались бы нечитабельными. Возможно, что воспоминания грешат некоторыми длиннотами. Но нет ничего более ответственного, нежели сокращать и перерабатывать чужой и очень личный текст. Так, например, глава, посвященная Строгановскому училищу, несколько обширнее, нежели другие главы. Но можем ли мы лишать автора воспоминаний права поделиться своей — не побоимся этого слова — влюбленностью в Строгановское училище, которое оставило неизгладимый след на всей его жизни, на его собственной педагогической системе? Строгановка — основа художественного образования Шевченко.

Его профессиональные, весьма ценные описания методов преподавания в Строгановском училище и правильной подготовки там к трудному ремеслу художника, ознакомление с контингентом учащихся перемежаются с живым рассказом о быте учащихся, выезде на этюды в каникулярное время, об организации выставок, конкурсов в стенах училища и т. д.

Вся система этого училища, как явствует из воспоминаний Шевченко, воспитывала волю учащихся, особое трудолюбие и чувство ответственности. И самое главное — здесь умели сочетать внимательную шту-

1) Товарищи Иванов, Герасимов, Глушков
2) Работа в мастерской у Коровина
3) Композиция. История искусств, Ноаковский
4) Горностаев, Жолтовский
5) Работа на конкурс
6) Участие на выставке 1 (провинц[альная] 2) им. Леон[ардо] д[а] В[инчи]. Моск[овские] товар[ищи] 1905 и поездка в Париж

В Париже

— учеба у Каррьера и у Коларосси [1]

1
О занятиях в академии Коларосси в Париже Шевченко нигде больше не упоминает.

Лувр. Пуссен, Давид, Делакруа. Барбизонцы
Люксембург
Шарден, Милле
Коллекция Кайботта
Дюран-Рюэль [2]

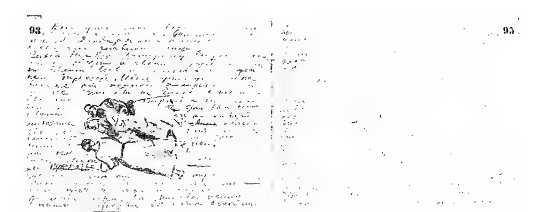
2
Можно предположить, что страницы, посвященные старым мастерам в Лувре, а также импрессионистам в коллекциях Кайботта и Дюран-Рюэля, не сохранились.

Ман[е]. Моне
Ренуар.
Быт Парижа. Нужда
Тоска по родине

Возвращение в Москву

1) Окончание курса
2) Поступление в школу жив[описи]
3) Экзамен
4) Пастернак, Архипов, Степанов
5) Мастерская Коровина
6) Товарищи Судейкин, Сапунов
Бубновые Валеты. Ларионов. Гончарова, Барт. Скуйе.
7) Скандал и уход из школы
8) Левые течения, Голубая Роза, Золотое Р[уно], Бубнов[ый] Валет.
Раскол в Бубнов[ом] Валете. Ослиный хвост, Мишень № 3 и т. д.
О войне
Империалистическая война 1914 г. [3]

3
План воспоминаний из блокнота дан с точным сохранением авторского текста; в квадратных скобках раскрыты окончания слов.



2. Листы из альбома воспоминаний А. В. Шевченко. Разворот

дировку и учебные занятия с трудовой дисциплиной, серьезное изучение стилей, композиции и истории искусства с наблюдениями окружающей жизни.

Шевченко приводит характерный штрих практической работы учащихся: «Вообще из строгановцев или строгачей, как нас тогда называли, никто никогда не выходил из дома без альбома. Хорошая привычка! Теперь у большинства наших студентов не допросишься, чтобы они завели себе альбомы, да если и заведут, то у большинства он так и остается пустым. Нам же, работавшим упорно и много, альбома редко хватало на целую неделю, в большинстве на два-три дня».

Индивидуальность Шевченко сказывается в том, как он восстанавливает в своей памяти то или иное конкретное событие со всеми деталями, а затем, анализируя его, приходит к общим выводам.

Так, радость от сообщения о присуждении премии в училище сменилась сомнениями: «Было не совсем приятно — то, что я считал совсем плохим, не хотел даже давать, оказалось у компетентных людей лучшим, а то, что я считал вполне добросовестным, то было оценено ниже...».

Потребность анализировать все с позиций высокой требовательности на трудном избранном им пути художника была заложена уже в раннем ученическом возрасте все в той же Строгановке.

«Значит я меньше понимаю. Но вскоре — успокоился, так как я решил, что все это чепуха, что это только значит, что мне надо почаще бывать в библиотеке, побольше смотреть хороших вещей, развить вкус, повысить эрудицию. Все это еще придет. Так началось мое завоевание жизни в искусстве».

Наивность этих выводов не так уж элементарна. Здесь шевченковское кредо — постоянное стремление к совершенствованию, самоанализу, определению своего пути в искусстве.

Дар особой острой наблюдательности, прекрасная зрительная память и тонкий юмор Шевченко особенно ярко проявляются в жанровых сценах воспоминаний. Интонационная подлинность диалогов и своеобразие речи отдельных персонажей передают колорит времени. Зачастую «за кадром» слышится голос самого Шевченко, ясно формулирующего те или иные слова действующих лиц, вернее, свои мысли об искусстве. Отличные словесные зарисовки преподавателей Строгановского училища и по контрасту — Училища живописи, ваяния и зодчества, общая характеристика преподавания в свободных академиях в Париже и роль мэтра там приводят нас к извечной теме, связанной с жизнью искусства. Эта тема — учитель и ученик, их взаимоотношения, преемственность, школа.

Особенно пластично вылеплен обаятельный образ Константина Коровина. Любимому учителю многих замечательных русских, советских художников столь не схожий в своем творчестве с ним его ученик Шевченко посвятил восторженные страницы в своих воспоминаниях, написанных в последние годы жизни, называя его «незаменимым педагогом».

Отлично описывает Шевченко беседу-лекцию Коровина об импрессионистах в Училище живописи, ваяния и зодчества. И настолько зримы пленительная вдохновленность Коровина, его умение зажечь молодую студенческую аудиторию, что как бы находишься в атмосфере тех лет, где новаторством являлось жизнерадостное, еще мало ведомое у нас в те годы искусство замечательных французских художников.

И тем разительнее на этом фоне беспощадная критика методов преподавания в Училище живописи (1907—1909) со стороны уже сложившегося художника, который писал свои воспоминания в 1942—1943 годах, сам прошел большой творческий и жизненный путь и имел уже многолетний опыт педагогической деятельности.

Не чрезмерно ли отрицательна его оценка «Школы живописи», как ее называли художники в те годы, куда и сам Шевченко так стремился? Действительно ли тогда был нарушен контакт учащихся с преподавателями и в нас только отсутствовал какой бы то ни было интерес к молодым художникам, жаждущим найти новый язык, новые слова для выражения своих мыслей и чувств в искусстве?

Один из ответов на эти вопросы мы можем найти в воспоминаниях А. В. Куприна, учившегося там в те годы, который в своих дневниковых записях 1918—1919 годов отмечает, что необходимость борьбы молодых со школьной рутиной преподавания даже «закаляла характер учащихся и формировала личность художника». И он не сомневается, что школа требовала преобразования.

Особо значительным фактом в биографии А. Шевченко был его блистательный прием прямо в натурный класс, поразивший всех. Л. О. Пастернак, преподаватель этого класса, считал его самым важным и необходимым в системе художественного образования, а В. А. Серов очень верно и метко назвал натурный класс «костоправным, исчерпывающим все задачи художественной грамотности».

Таким образом надо полагать, что вновь принятый студент уже не был неопытным учеником, а был в достаточной степени профессионально грамотным художником, во всяком случае, хорошим рисовальщиком. Да и «невеждой и неучем» его после почти двухлетнего пребывания в Париже было нельзя назвать.

Но Шевченко, идя в Училище живописи, прежде всего мечтал найти здесь иную среду, среду художников-живописцев. Отныне все его помыслы в искусстве были связаны с живописью, со станковым искусством. Вопреки тому, что его не только несказанно удивила, но и разочаровала вся система преподавания по сравнению со Строгановским училищем, все же именно Училище живописи, ваяния и зодчества, по утверждению Шевченко, дало ему очень много. Здесь состоялось его знакомство с М. Ф. Ларионовым. «Это было решающим фактором для меня не только как художника, как живописца, но и человека», — без малейшего колебания записывает Шевченко в своих воспоминаниях. И на всю жизнь для него остаются незыблемыми исключительный талант Ларионова, его стремление к поискам и экспериментаторству в искусстве.

Еще в бытность их в Училище (1909) организуется молодая ларионовская группа, а главное, та товарищеская среда, где много спорили, делились впечатлениями, обсуждали животрепещущие вопросы теории и практики искусств. Это была напряженная жизнь искусства, «полная задора и веры в будущее». Это было время «бури и натиска», когда

уже невозможно было устоять против новых веяний, связанных с новыми течениями в искусстве. Сложность художественного движения на рубеже двух столетий, неудовлетворенность стимулировали поиски. И всем участникам этой группы казалось, что только смелая борьба со всем, что тормозило развитие искусства, может принести желаемые плоды. «Если уже нечему было учиться нам в Школе живописи, мы старались учиться всему и у всех», — пишет Шевченко. И это были прежде всего современное французское искусство, мастера раннего Возрождения, русская икона, народное искусство, вывески, лубок. Товарищеская среда, взаимопонимание и близость тех, кто по-настоящему работает в искусстве, значение особой эмоциональной среды, товарищеской атмосферы, столь необходимой для формирования художника, всегда останутся наиболее волнующими и острыми вопросами в его жизни.

Товарищеская среда как в годы учения, так и на самостоятельном творческом пути играет решающую роль в самоопределении художника.

Так, совсем юные художники, еще в бытность в Строгановке, были так тесно связаны дружбой, что им не были страшны никакие невзгоды и жизненные трудности. «Это была жизнь, полная лишений, голодовок, — пишет Шевченко, — но и полная энергичных исканий и достижений, жизнь, полная стремлений и падений, которую никто из нас не променял бы ни на какие царские палаты и бездельное довольство. Жить в искусстве! Что могло быть светлее и радостнее того, что ежедневно получаешь что-то новое, неизведанное...».

Завершая свое пребывание в Париже, Шевченко приходит к определенным выводам, он твердо решает, что ему не следует больше там поступать к кому-либо для занятий живописью. «Я знал, что, имея друзей, — пишет он, — которые в тяжелую минуту могут прийти мне на помощь, справляюсь со всеми трудностями. Я черпал из достижений французского искусства то, что свойственно моим личным и **национальным устремлениям»** (подчеркнуто мною. — *Ж. К.*).

Воспоминания Шевченко согреты большой теплотой и пристрастием к любимому и нескрываемой неприязнью к тому, что он отвергал. Неторопливый рассказ о детстве и юности, о первых шагах в искусстве, о характерной бытовой среде в Москве, связанной с артистической цирковой богемой и типичным мещанским окружением, интересные, острые парижские наблюдения и встречи нерасторжимо связаны с его склонностью к жанрово-бытовой живописи. И в свои литературные зарисовки он вносит элементы романтики, отнюдь не противоречащие реальности и жизненности описываемого. Повествовательность первых трех глав воспоминаний относится к тому далекому теперь времени, где очень верно передан особый замедленный ход жизни. Иной ритм у четвертой главы, когда за стенами Училища живописи шла бурная жизнь искусства и борьба разных групп и группировок, казалось, помешает найти истинный путь в искусстве. И, наконец, взволнованная напряженность последней характеризует личность художника, его миропонимание.

Как и всякая мемуарная литература, публикуемые воспоминания не во всем представляют собой строго выверенный исторический материал. Следует принять во внимание и тот факт, что Шевченко был отличным рассказчиком и, возможно, увлеченный той или иной ситуацией, имевшей место в действительности, он подчас давал волю своей фантазии. Весьма вероятно, имеют место и «сдвижки» памяти, так как воспоминания писались на склоне лет. Кроме того, давно известно в науке об искусстве, что художника надо слушать всегда, но верить ему не в каждом слове. Все это влечет за собой публикацию расширенных комментариев, справочно-документального материала в сборнике.

Ж. Э. Каганская

Глава первая
Первые шаги

Небольшая комната, совсем небольшая, как почти всегда бывает в южных провинциальных городах; не то, чтобы уютная, но и не неряшливая, а какая-то будто как необжитая. Прямо два окна, слева тоже два, справа, в углу, почти около самого окна дверь, сзади, тоже у окна, другая. На окнах прозрачные, тюлевые, шитые «тамбуром» цветами и листьями занавески ручной работы под полукруглыми резными багетами орехового дерева.

Но и занавески и багеты — разные по стилю и не по окнам: окна с прямыми углами, а над багетом с боков пришлось подложить куски картона, закрашенные под цвет обоев, чтобы не просвечивали прямые углы и небо в них. В простенке очень хорошее, в замечательной резной золотой раме зеркало, около окон цветы, конечно, традиционные фикусы, под зеркалом диван, совсем-совсем старый, гнутый «под рококо», в белом чехле с красным кантом, и маленький рабочий столик на одной ножке с решетчатым ящиком из тоненьких палочек, с красным шелковым мешком, драным, и из него торчат какие-то тряпки, тесемки, нитки. Слева, у одного из окон стоят пяльцы, столик и соломенное кресло с подушкой из пестрого материала, в простенке два венских стула, у задней стены в углу простой стол без скатерти, два кресла и стулья венские и два резных, но уже совсем другого стиля, чем диван. На столе полный беспорядок — чего только там нет: и сухарница с хлебом и вязаной салфеточкой, и старинная чашка с чем-то, и стакан с недопитым кофе, и книги, и этюдник с красками, на стуле беспорядочно накинуто на спинку форменное пальто, а на полу фуражка, свалившаяся со стола, — это пришел нз школы Раевской [1] (школа рисования) Коля.

1 Раевская-Иванова М. Д. — художница, почетный вольиый общник Академии художеств. В 1868 году в Харькове открыла частную рисовальную школу, существовавшую сначала исключительно на средства, взимаемые от платы за обучение. За 28-летний период ее окончило до 885 учеников и учениц, из которых многие впоследствии сделались известными художниками, — С. Васильковский, М. Нестеров, К. Первухин, Н. Ткаченко и другие. В 1907 году эта школа рисования была преобразоваиа в художественное училище и поступила в ведение Императорской Академии художеств.

Он стоит около дивана, на котором сидит его бабушка. Бабушка в каком-то темно-желтом ластиковом платье с мелкими черными цветочками и черной отделкой — широкая до пят юбка и длинная, совсем узкая, кофта до колен, что-то похожее по фасону на бабушку из репинской картины «Не ждали», только головного убора нет, а вместо него гладкая на прямой пробор прическа, как на портретах Брюллова, и большой испанский гребень.

Узкое, овальное лицо, большие голубые с зеленым отливом глаза, большой (от худобы) римский с горбинкой нос, когда-то красивого выреза губы теперь сузились на похудевшем беззубом лице. Она была в свое время балериной и блистала красотой.

Он очень подвижной мальчик лет тринадцати. Он влетает в комнату, как ураган, всегда в очень приподнятом настроении, начинает что-нибудь рассказывать или показывать, забывая повесить на место пальто или съесть свой завтрак.

Но скоро, скоро, иногда через 10—15 минут настроение у него падает — бабушка всегда сумеет его испортить. Она всегда ворчит, всегда недовольна. Она всегда найдет предлог вспомнить старину и при этом сказать, что теперь все не так, все не по-человечьи.

— Сумасшедший дом, а в нем и не люди, а какие-то шуты Веревкины... Вот, когда я была молодой... — и поехало на полдня. Поневоле температура настроения упадет.

Вот и сейчас Коля только что пришел с экзамена в художественной

3. Пейзаж с зеленым забором. 1906



школе. Он имел там большой успех, его много хвалили, говорили, что он очень талантлив (это он сам слышал, спрятавшись за щитами, на которых развешаны были работы, и покрывшись халатом), что ему надо готовиться в академию и т. д. Особенно хвалили один этюд — тот, который он сейчас принес домой. Это очень хороший натюрморт, а для такого мальчика, как Коля, 13—14 лет, — это действительно шедевр. Он изображает край стола, на котором лежит открытая книга, старая, с пожелтевшими страницами, с металлическими застежками; на книге голубая, шитая бисером закладка и череп старый, пожелтевший от времени, коричневато-желтый, над всем этим висит светильник с одним рожком, светильник зажжен и освещает верх стола, книгу и часть черепа, повернутого в $^3/_4$ к зрителю. В то время среди художников большим успехом пользовался «Дневник Делакруа».

Делакруа в то время был в таком «ходу», как у нас в свое время Сезанн, Ренуар и другие французы.

Делакруа в «Дневнике» пишет, что светá надо писать гуще теневых частей, лепить так, чтобы чувствовался материал, рельеф предмета, пространства. В другом месте он, недовольный своей работой, говорил, что

все это еще не то, что надо бы слегка пролепить картину, сделать ее рельефной, а потом уже писать цветом.

Так вот, поэтому у Коли работа была написана гладко, протирками в фоне и в тенях, а в свету чем ярче, тем гуще. Свет, например, в светильнике, самый огонек был рельефен, как половина крупного ореха. Лицевая сторона черепа, листы бумаги, застежки тоже были написаны очень корпусно, очень густо.

Сперва Коля с восторгом говорил о Делакруа, о своих мечтах, об

4. Сюрень. Площадь на Версальской улице. 1906



академии, объяснял бабушке, как мог, все об этюде. Но вот Коля стоял уже осунувшийся, подавленный, слабо пытался сперва возражать, оправдываться, пытался говорить, что теперь такая «мода» писать, что все так пишут и т. д. Вскоре и вовсе он увял и стоял молча, опустив этюд, подавленный, уничтоженный, а бабушка все пилила. Она говорила скрипучим дрожащим голосом, голова у нее слегка тряслась. Она не смотрела ни на Колю, ни на его работу, сама в то же время ни на минуту не бросая своей работы. Бабушка говорила:

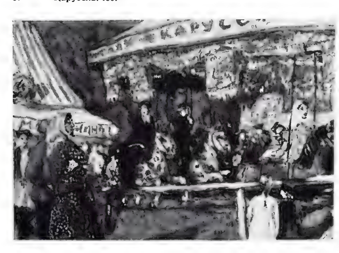
— Не понимаю, или ты все врешь, или у вас там не художники учат, а просто жулики, чтобы побольше содрать с доверчивых людей денег.

— Но, бабушка...

— Что бабушка, я и сама знаю, что я уже бабушка, и нечего мне об этом говорить, не такая я уж беспомощная старуха, а ты дурак, грубиян

и бездарный лодырь и никогда ты художником не будешь, а твоей... как это... твоей картиной можно только мух ловить, да, да мух... Столько мазни, столько краски, что если подсыпать немного сахара и сядут мухи, они никогда не вылезут оттуда. Вот... — и бабушка («не такая уж старая», а ей около 80 лет), вскочив с места, срывается в другую комнату, а через несколько минут, вернувшись, несет «картину». — Вот, на, смотри и учись, да посмотри на свою мазню. Вот и увидишь сразу, что я тебе не вру, да и вообще никогда не вру, что тебе никогда академии своей не видать, как

5. Карусель. 1907



своих ушей. А ведь это художник сделал в пять минут. Известный на весь мир художник, не то что твой Делакруа, хоть он и тоже иностранец, но я таких что-то не слыхала. Художник этот приезжал к нам в цирк на гастроли, когда я там работала в балете. Когда он кончил картину, которую обещал написать в пять минут, было еще только три с половиной минуты, и он попросил разрешения прибавить еще одну фигурку охотника, вот эту, — показала она. — Публика была в бешеном восторге. А ведь в наше время публика была не то, что теперь... настоящие господа, не теперешние.

А знаете, что было на «картине»? Это была работа циркового художника-моменталиста «Зима». Верхняя половина «картины» была серо-синяя, нижняя — белая. Эти два цвета разделял до половины еще и третий цвет — буро-зеленый, так называемый лес. Была и фигурка бабы с вязанкой дров и тот «охотник», о котором говорила бабушка. Все вместе — чушь и безграмотная мазня несусветная.

Теперь надо немного вернуться назад и хоть немного объяснить, что же это за семья, мое отношение к ней и т. д.

В последние дни только и разговоров у нас в доме, что о приезде в освободившийся флигель новых квартирантов — семьи Улих. Они еще не приехали, но их ждут сегодня.

Это семья, состоящая из бабушки, покорявшей когда-то сердца всех улан, расквартированных в городе; затем ее дочери (Эмилии Иосиповны), лет сорока, вдовы штабс-ротмистра того же Уланского полка, и двух детей: мальчика Коли и девочки Лизы. Оба они называют старуху бабушкой, а ее дочь — тетей Мици. Но внуком и племянником является только Коля: он сын брата тети Мици Франца Иосиповича Улиха —

6. За шитьем. 1906



венгерца, фармацевта, директора большой аптеки и склада. Франц Улих женат второй раз, и мачеха терпеть не может ни Колю, ни брата, убежавшего из дому. Поэтому Коля и живет у тети Мици, очень милой, доброй женщины, работающей день и ночь, чтобы содержать и бабушку, свою мать, и Колю, и Лизу, девочку лет десяти, сейчас сироту, дочь умершей наездницы и акробата, сломавшего себе спину во время полета под куполом цирка. Вот ее и взяла на воспитание тетя Мици. Своих детей у нее не было, и она относилась к чужим ей детям со всей лаской и теплотой, какая только возможна была в ее положении, а положение было трудное, но она мужественно переносила все невзгоды.

У тетн Мици было еще два брата — оба опереточные артисты. Один, под псевдонимом «Сашин», служил главным образом в Москве, а другой — «Володин» — в Петербурге. И вот благодаря своему полуцирковому-полуартистическому происхождению офицерская семья, видавшая лучшие дни, не растерялась, наплевала на все офицерское и, использовав былые связи и знакомства, стала заниматься тем, что тетя Мици сдавала приезжающим на гастроли артистам комнаты и давала домашние обеды. Дом, в котором жил я, как мы его называли, «наш дом», был бок о бок с театром и летним садом Коммерческого клуба. Зимой там была опера, а летом цирк, драма или оперетта и шантан, так что жильцов было достаточно и кого-кого только не было.

Флигель, который должны были занять Улихи, был из двух соединенных между собой квартир с отдельными входами, так что вполне было удобно сдавать любое количество комнат. Как я уже сказал, о приезде Улихов в течение нескольких дней шел непрекращающийся разговор. Это потому, что тетя Мици была милейшей женщиной — во-первых, а, во-вторых, и это было главное, пожалуй, тетя Мици была подругой моей бабушки, так как она тоже была когда-то полковой дамой и даже больше — женой старшего офицера того самого Бугского Уланского полка, в котором служил и муж тети Мици.

Вот почему и я с большим любопытством дожидался новых жильцов, чтобы посмотреть «подругу бабушки».

Я вышел во двор и уселся на лавочке у «своего» флигеля (громко сказано — две комнаты, передняя, тоже приспособленная под комнату, и кухня).

Но я не скучал. Двор был у нас громадный, весь обсаженный белой акацией по наружному забору и около домов, с другой стороны обнесен низеньким решетчатым заборчиком, отделявшим двор от сада, по забору обсаженного сиренью. Сад был у нас громадный — около шести десятин.

Была весна, каникулы (я только что перешел во второй класс реального училища). Чудный, солнечный день, все в цвету, аромат одуряющий.

Я сидел и читал книгу. Вдруг звонок с улицы, вышел дворник, старик Кузьма, бывший денщик деда, раскрыл ворота, и во двор вкатилась коляска извозчика с двумя дамами и детьми и несколько возов со всяким домашним скарбом. На одном возу на диване сидел мальчик — это и был Коля. Мальчик не слез с воза и не спрыгнул даже, а, встав во весь рост, как-то боком, бросился с воза вниз головой. Это было так неожиданно и страшно, что я даже, не удержавшись, вскрикнул.

Но мальчик, перевернувшись в воздухе, встал на ноги и, сделав какой-то замысловатый жест, сказал:

— Ты видел?

Этот возглас напоминал возглас циркового акробата, но единственной публикой был я. Потом он взял одно из уже выгруженных полукресел, уселся на нем верхом и, вынув из кармана маленький, игрушечный, сплошь из железа топорик, стал рубить им землю, изредка поглядывая на меня. Все это меня заинтересовало, и я, не вытерпев, встал с лавочки, стал

приближаться к нему, но остановился на полдороге. Он поманил меня рукой, но я не пошел. Тогда он позвал меня: — Эй, давай играть? — Я молчал, тогда он спросил: — Хочешь топорик? — Я не отвечал. — Боишься? Не бойся, я правду говорю. На! — Он бросил его мне, а потом сам встал и пошел ко мне.

Так началось иаше знакомство с Колей, превратившееся потом в самую большую дружбу и любовь, с моей стороны до преклонения, вызванного умением Коли рисовать так, как никто. Я бывал в городском музее, у нас в доме хорошо рисовали мой дядя, и тетя, и тетя Маня, но того, что делал Коля, я еще нигде не видал, и мне его работа нравилась больше всего. Я был поражен, буквально преклонялся.

Я, сколько себя помню, всю жизнь рисовал, с самого раннего детства, лет с четырех. Меня хвалили «бабушка» и «дяди», но никогда никто мне ничего не объяснял, не давал никаких советов, не учил. В реальном училище и преподаватель был хороший, воспитавший таких художников, как Трутовский, Левченко, Семирадский и другие.

Но, во-первых, я учился всего один год, в первом классе, где рисовал геометрические тела один раз в неделю, а, во-вторых, нашему учителю было уже 80 лет, и он еле ходил. Это был Д. И. Бесперчий [2]. Я сохранил о нем самую теплую память.

2
Бесперчий Д. И. (1825—1913), живописец.
Из крепостных гр. Д. П. Шереметева, ученик К. П. Брюллова, в 1846 году получил звание неклассного художника исторической и портретной живописи. Работал иа Украине. Произведения художника имеются в Харьковском художественом музее, Музее украинского изобразительного искусства в Киеве и других музеях. Преподавал в средних учебных заведениях Харькова (1850—1900).

Сейчас же моим первым советчиком и беседчиком по искусству был Коля. Мы каждый день с ним рисовали и писали — я акварелью, а он акварелью и маслом, не забывая ни гулять, ни баловаться, потому что, как я уже говорил, Коля был очень живой, темпераментный мальчик. А потом летом вообще работалось меньше, зато зимой все свободное время посвящалось искусству. Я умышленно говорю — искусству, так как мы не только рисовали. Мы и рисовали, и занимались композицией — делали для тети Мици рисунки для вышивок (полосы для мебельной материи) и для бабушки рисунки для вязанья, для «тамбура» и других работ, которые те делали на продажу, главным образом, за зимнее, затишное для сдачи комнат время. И, надо отдать справедливость, делали с большим искусством.

Мы, например, с Колей нарочно, чтобы поставить старух в тупик, делали самые невероятные, самые запутанные, самые фантастические композиции, и каждый раз были посрамлены мы, а не они. Они обе находили всегда самые остроумные «способы», подбирали нитки, кусочки цветной материи, парчи и, чтобы придать даже однообразному материалу разное и притом наиболее соответствующее смыслу рисунка звучание, выдумывали разнообразные швы, или, как говорят теперь, разную фактуру.

Кроме того, тетя Мици и Лиза делали разные вещички (портсигары, сумочки, кошельки, бювары) из кожи, на которой сами делали тиснение, чаще, конечно, по рисункам из журналов, но часто и по нашим рисункам, для которых мы пользовались гербарием, который каждое лето сами собирали, и коллекцией бабочек и жучков, которых тоже собирали сами.

Делали мы и другие композиции — театральные — макеты и даже целые постановки спектаклей в этих макетах. ...Из нашего сада была проделана калитка прямо в клубный сад, и ключ от него был у нас. На ночь или, вернее, с вечера она запиралась для посторонних, а днем почти всегда была открыта.

Клубный сад был раза в три больше нашего с чудным видом с горы на город и окрестности, с оврагом, зарослями, и мы очень любили играть

там. Мы были в клубе свои люди, и мы были там везде и всюду — и в беседках, и за кулисами, и на сценах, и в мастерских, одним словом, всюду, куда только мог проникнуть человек. Как-то мы пришли по обыкновению в клубный сад и увидели, что из дверей оперного театра (задних) выносят декорации — много-много, целую гору и, наконец, тащат громадную голову. Я раньше очень редко бывал в театре вообще, а декорации вблизи вовсе никогда не видел. Это было в середине лета, в первый же год приезда Улихов. Я еще не знал ни того, что вообще Коля рисует, ни того, что он

7. Продавец китайских фонариков. 1908



учится в художественной школе. Пораженный, я схватил его за рукав.

— Смотри, смотри, вот здорово-то, — сказал я потихоньку.

Он не ответил. Он только спросил меня:

— А ты любишь рисовать?

Я ответил, что очень люблю. Он опять ничего не сказал. А через минуту сказал:

— Пойдем. Ну, давай посмотрим. Пойдем, пойдем, там увидишь получше этого. — И он повел меня на сцену.

Там мы увидели что-то уж совсем невероятное иа мой взгляд. Во-первых, иа сцеие не было никаких декораций, и она была громадна и по величине и по высоте, где-то высоко-высоко было небольшое окно, и около

него летали голуби, и больше ничего; на полу же громадной сцены (ведь мне было только 11 лет) был прибит громадный лист бумаги в полсцены (потом оказалось, что это был сшитый и загрунтованный холст), и на нем какие-то синие линии. Стояли ведра и горшки с краской, ходили по бумаге какие-то люди с громадными кистями, величиной от ладони до половой щетки, и еще один человек весь в белом, с небольшой, пальца в два шириной, но очень длинной кистью. Он то и дело макал ее в горшок с синей краской и рисовал, как потом мы разглядели, каких-то слонов, и не одного, а много-много.

Человек в белом был, как сказал Коля, художник, а остальные — его помощники. Он работал в стороне на другом холсте. Слоны были все разные — один побольше, другие поменьше, под ними были нарисованы какие-то, как мне сперва показалось, комоды, но Коля объяснил, что это пьедесталы, а на слонах — колонны. Они стояли и лежали боком и вверх ногами. Я был ошеломлен и не мог оторваться. Я обернулся было к Коле, чтобы попросить объяснения, но... его уже не было. Но я не могу сразу уйти искать его — мне хотелось посмотреть, что будет дальше, но все делали всё то же самое — рисовали. Одни красили холст самой большой (как щетка) кистью какой-то грязно-черной краской.

Наконец, я ушел за Колей, но, придя домой, я узнал, что он заходил только на минуту, чтобы взять бумагу и карандаш и пойти в клуб рисовать. Я со всех ног бросился обратно и с трудом нашел его. Хотя он и был в театре и у самой сцены, но ведь я не знал, как он умеет рисовать и вообще — что он умеет. А он, оказывается, сидел в зрительном зале и рисовал стенное украшение ложи с театральной маской, ветвями лавра и дуба с лентами. Я был поражен.

Я постоял, посмотрел, но Коля был так занят и увлечен работой, что не обратил на меня внимания. Но так как было время обедать и его дома велели звать, я его все же от работы оторвал. Обратно мы опять пошли через сцену. Я уговаривал Колю показать художнику работу, а так как он не хотел, я сам сказал:

— Дядя художник, а вот этот мальчик тоже умеет рисовать, он тоже сейчас работал в театре.

Тогда художник обернулся, посмотрел на нас и, не говоря ни слова взял из рук Коли его тетрадь и стал смотреть рисунки. Он долго их рассматривал — всю тетрадь, несколько раз возвращался к тем же, уже виденным рисункам.

— Давно рисуешь? — спросил, отдавая тетрадь Коле.

— Рисую давно, а учусь два года.

— Учишься? — переспросил художник. — Я думал поучить вас обоих сам. Я художник-декоратор, а зовут меня Иван Аристархович Суворов. Ну, вот, — сказал он, — вот и все, и больше ничего, значит, учимся! Оба и с завтрашнего дня, а ты, — обратился он к Коле, — рисуешь ничего, даже талантливо, но это старо. Да, старо... Ну ладно. Идите. — Он глубоко вздохнул, как будто свалил с плеч большую тяжесть. Так мы начали заниматься у Суворова.

Конечно, он не столько учил нас, сколько эксплуатировал. Когда мы спрашивали:

— А когда же будем учиться?

— А вы что же делаете, меня учите или что? А потом, чем я виноват, что вы больше не приносите домашних рисунков. Для того, чтобы быть художником, надо работать день и ночь, и все мало. А я учу вас жизни, учу мастерству, заставляя работать на своих работах. Вы думаете, что мало? Так учили старые мастера! — и он рассказал о старых мастерах, о гильдии Св. Луки, о возрожденцах и т. п.

Конечно, это все было рассказано не в один раз. Иван Аристархович говорил мало, будто ему было трудно говорить. Но, раз сорвавшись,

да если он затронул еще интересующую его тему, его тогда трудно было остановить. И говорил он тогда хорошо, красноречиво, с увлечением, так что само все лезло в голову, да так и застревало там на всю жизнь.

Он говорил о технике клеевой живописи, заставляя нас проделывать все собственноручно. Вскоре мы научились готовить кисти, готовить состав для грунта, грунтовать холст (небольшие куски, большие грунтовали рабочие), переводить по клеткам и прорисовывать контур, он учил, как держать кисти в руках, как двигать ими, чтобы получить тот или иной мазок.

8. Солдаты у палаток. Эскиз к картине. 1914



При этом он говорил про японцев: «А как же японцы: прежде чем рисовать, их учат держать кисти в пальцах, учат, как, какое движение и каким пальцем надо сделать, чтобы получилось на конце трубки бамбука листок, веточка, отросток и т. д.». Он говорил, что если он заставляет работать, то это потому, что одного таланта, даже одной гениальности слишком мало.

«Прежде чем начать говорить, надо научиться говорить, а то косноязычного, который останавливается на каждом слове, коверкает их, никто не поймет, а и поймет — не станет слушать. Так что вот. Вот и все... и больше ничего», — заканчивал он, когда начинал волноваться.

Так или иначе, а за два-три года пребывания у него мы научились на практике клеевой живописи, всей технике производства театральной декорации, построения макета; узнали, что такое сцена, что такое живопись на сцене, какие бывают чудеса от того или другого применения света, как под влиянием света изменяется все — и цвет и форма, изменяются до неузнаваемости.

Так мы учились в театре у Суворова.

Но главным моим учителем был Коля. Он не оставлял ни одного вопроса открытым, на все всегда у него был ответ, а если у него не хватало своих знаний, он все равно не оставлял вопроса неразрешенным. Он шел к кому-нибудь из преподавателей в школу рисования, в библиотеку или музей и выяснял вопрос до конца, а потом и мне объяснял до тех пор, пока не был уверен, что я понял все.

Конечно, потом мне стало мало этого, впоследствии уже при встрече в Москве, лет через 15, у меня знаний было гораздо больше, в особенности теоретических, но практических, технических у него всегда был большой запас и, главное, большой опыт.

У него же я первоначально учился и акварели, так как до 4-го класса у нас в реальном был один только рисунок с гипсов. Попав в 4-й класс, я уже мог свободно рисовать акварелью самые сложные вещи. Чучела животных и даже цветы я рисовал намного лучше других. Были, правда, среди сверстников одинаковые по силе два-три человека, но я с ними общался мало, они жили в другом районе города, далеко от меня, и мы встречались только в реальном. Дома же мы с Колей рисовали очень много, особенно зимой, — углем, карандашом, акварелью и клеевой.

9. Вывесочный натюрморт. Вино и фрукты. 1913



Под влиянием соседства с театром и благодаря работе там, которой мы очень увлекались первое время, мы даже делали макеты и строили в них декорации не к репертуарным пьесам, а к своим играм. Мы делали макеты своих комнат, своего сада, двора или какого-нибудь загородного уголка. Мы разыгрывали в них свои похождения, свои игры, вырезая фигурки, изображающие нас и наших товарищей в качестве действующих лиц. Так прошло два года, а дальше я был переведен в другое реальное учи-

лище, в Ростов-на-Дону, и встречался с Колей только во время летних каникул.

Кроме работ в театре и дома, по воскресеньям рано-рано утром мы заходили к Суворову, чтобы идти с ним на «мотивы» (на этюды). Мы обыкновенно делали этюды по выбору Суворова, но сам он никогда ничего не писал, а лишь делал наброски пейзажей, отдельных каких-нибудь старых деревьев с исковерканными временем стволами, иногда зарисовывал какие-нибудь фигурки (для костюмов), записывая на рисунках цвета.

Но была у него и другая, совершенно своеобразная манера изучать природу, которую он очень нам рекомендовал.

На этюды мы шли так: впереди Иван Аристархович в каком-то плаще (только в городе), за городом надевалось не то белое пальто, не то фартук, широкополая шляпа и небольшая сумка через плечо, туго-натуго набитая всякой всячиной — от еды до предметов, необходимых для работы, — как альбом, коробочки с карандашами, резинкой и перочинным ножом, ящичек с акварелью, небольшим, в тетрадку величиной, этюдником для масла, который имел в донышке отверстие и через него надевался на палец, как палитра, и громадным количеством кусочков грунтованного ватмана, величиной приблизительно вершка по два в квадрате. Идя, он как будто и не смотрел ни на что и не оборачивался по сторонам — все как будто о чем-то думал, вдруг останавливался, надевал на палец свой ящичек и с азартом начинал что-то писать.

Мы затихали на месте, складывая свой багаж, а он был немал, так как, кроме своих личных вещей для работы, мы несли еще громадный тяжелый зонтик, длинную с наконечником палку для него, пальто Ивана Аристарховича и т. д.

Намотавшись в поисках натуры, мы, или, вернее, я, располагались поудобней, чтобы хоть немного отдохнуть. Коля же в это время прилаживал над Иваном Аристарховичем зонтик, но все тщетно — Иван Аристархович захлопывал и прятал свой этюдник, резко оборачиваясь к нам, и говорил:

— Ну что же вы валяетесь, надо идти работать, время не ждет, а терять его стыдно. Если хочешь стать художником, надо работать день и ночь, всю жизнь. Вот и все...

Мы недоумевали.

— А, Иван Аристархович, разве.., — но он не давал окончить.

— Я уже давно кончил. Скорей, скорей.

И мы шли дальше. Мы думали, что он покажет нам свою «работу» (на двух вершках). Но он молча шел вперед, а нам неловко было спросить его об этом. Но в конце дня, когда мы сидели на привале и, голодные, уплетали за обе щеки свой завтрак, он, поев уже и запив еду из фляжки (у него через плечо было две, как потом выяснилось, — одна с водой для акварели, другая — с чаем с красным вином), вдруг без всякого предупреждения, порывшись у себя в мешке и в этюднике, стал раскладывать на разостланном пальто, на котором мы сидели, свои работы. (Он никогда не садился на голую землю, потому что боялся гадюк, хотя мы никогда их и не видали.) И мы опять поражались: на них ничего не было изображено. Эти двухвершковые кусочки бумаги просто были испачканы краской; некоторые мазки ее выходили один из-под другого, другие же были несколько поодаль, одни — светлые (такие преобладали), другие — совсем темные или даже черные.

Мы молча долго смотрели и ничего не могли понять, нам было стыдно, но сказать обо всем этом мы не решались.

Наконец он прервал молчание.

— Ну что, хорошо? Красиво? — говорил он скороговоркой и, не дав ответить, говорил дальше: — Конечно, очень хорошо, очень красиво.

Мы согласились, так как по цвету, да и по расположению пятен

это было действительно очень красиво, но «это» ничего не изображало, и мы, соглашаясь с ним, все же недоумевали, о чем и сказали ему.

— Я так и думал, что вы не поймете, для чего это такая галиматья вдруг понадобилась нашему Ивану Аристарховичу. Уж не с ума ли он сошел, создавая «такое» новое искусство? — И он замолчал, как будто был очень этим удручен. Он молчал довольно долго, но вот он вновь заговорил.

— Я занимаюсь таким изучением природы много лет, вижу, какую колоссальную пользу это приносит, и потому советую делать то же и вам.

16. Портрет женщины в красном платье (Н. С. Псищева-Шевченко). 1913



Он взял один кусочек из общей раскладки и положил его перед нами.

— Вот смотрите и посерьезней вникайте во все, что я говорю, потому что я полюбил вас, как своих настоящих и талантливых учеников, которых у меня до сих пор не было... и не будет, — после короткой паузы заключил он. — Я показываю вам это потому, что верю в вас, знаю, что вы будете настоящими художниками, а таким это знать необходимо.

Он опять задумался, смотря перед собой как-то никуда, как будто вспоминая что-то, собираясь с мыслями, и потом начал объяснять.

— Вот, видите, да нет, вы вряд ли обратили внимание на купу деревьев, стоящую отдельно и освещенную сзади, когда мы проходили ро-

щей. Я был поражен красотой и поспешил это запечатлеть — ведь такое освещение, а стало быть, и такой цвет могут быть только один миг, так что если бы и хотел написать это, то не смог бы в такое короткое время.

Мы помнили это место, но молчали, чтобы не перебивать его.

— Так вот ... Вот в таких сочетаниях, в таких контрастах была даль и первый план, вот это, — показывал он пальцем, — это тона просвечивающей на солнце зелени, а это — темные контрасты, а это белые — все это сделано рядом, потому что так и было и иначе быть не могло, как только вместе, а черное на светлом — это контрастирующие стволы, а эти темные, сделанные в стороне, — «этюд к этюду», если так можно выразиться, да, конечно, можно, — сказал он, — другого выражения не найдешь. Это цвет тех же стволов, но взятых как деталь. Видите, — опять ткнул он пальцем, — это какое-то фиолетовое, а это коричневое, а это — черно-синеватое, в разных местах оно и звучит очень разнообразно, по смыслу это все тоже черное. А этот большой розовато-пепельный, почти белый кусок, — это такого и столько по пропорции надо неба, а это серый и бело-желтые кусочки на фоне неба — такими должны быть облака и тоже в такой пропорции.

Он опять помолчал, покурил, а потом стал показывать другие этюды (теперь мы их будем называть так), так же подробно объясняя все.

Потом он сказал.

— А то, что не выходит, понятно, ведь вы все время изучаете только рисунок. И в рисунке и в этюде. А что стóит рисунок без цвета? Раскраска такая же безрадостная, бездушная, как крашеная гравюра из журнала «Нива» или фотография. Это никуда не годится. Форма должна быть крепкая, но выражена она должна быть цветом, а не мертвой тушевкой. А часто рисунок и вообще не играет роли. Вот.., — опять показал он первый этюд, — эту зелень я сделал в одном месте, даль в другом, а детали деревьев, стволы — в третьем. Но все это одного порядка, и можно по этому этюду создать пейзаж, совершенно не похожий на то, что вы видели. Он покажется вернее и по содержанию, и по построению, но он будет в совершенно ином рисунке. По крайней мере, я по таким этюдам, по одному, а иногда и по нескольким пишу свои эскизы и для картин и для декораций, — закончил он. — Ну, а теперь — домой. Да хорошенько подумайте дома о том, что я вам говорил, да не забудьте. Если чего не поймете, спросите у меня.

Вот так мы и учились у И. А. Суворова, много и упорно работая и в театре и дома.

Но не надо думать, что мы были маленькими старичками с очками на лбу, у которых нет ничего детского. Наоборот, работая в театре три-четыре часа в день и дома в среднем столько же, мы имели много свободного времени и погулять и пошалить, и при живости наших характеров у нас было много веселых и увлекательных игр и приключений. Теперь же, заканчивая рассказ о детских годах, повторю, что знакомство с Улихами сыграло очень большую роль в том, что я стал заниматься искусством, впоследствии стал художником-профессионалом. Не будь знакомства с Колей, я, конечно, порисовал-порисовал бы, как все дети, да и бросил бы, потому что в реальном хвалили, но не поощряли. Даже запрещали много рисовать, сбивали с основного пути, чтобы в будущем мы могли стать инженерами. Да и учился я не в одном реальном, а в пяти разных, а в них и установки были разные — в одних рисование просто безразличное, в других — с упором на графическую, конструктивную композицию и т. д.



11. Шевченко с отчимом Р. К. Келлером

С зимы, когда мне было лет двенадцать, меня — в связи с переездом отчима из Харькова на новую службу в Ростов и потому, что в реальном училище разрешалось жить только у родителей (а не у посторонних или же у родственников) или в общежитии, где брали 400 рублей, — перевели в Ростовское реальное училище.

Я уже несколько раз бывал в Ростове, нового там для меня ничего не было, хотя он и очень нравился мне. В то время это был совсем небольшой город, только с двумя улицами (главной — Садовой и Таганрогским проспектом), застроенными каменными двух-трехэтажными домами. На всех других улицах были только одиночные каменные одноэтажные дома — по два, по одному на каждую улицу. Мало было и двухэтажных деревянных, остальные были сплошь все одноэтажные, редко каменные, большей же частью это были мазанки. Все дома, кроме двух улиц, были крыты камышом. Сад был в городе только один — Городской и довольно далеко от города — Армянский сад.

Во дворах садов нигде не было, дворики были такие маленькие, что водовозы носили воду с улицы или вкатывали во двор бочку задом, так как повернуться во дворе было негде. Зато улицы все с обеих сторон были обсажены молоденькими, в руку толщиной, тутовыми деревцами. Две главные улицы были обсажены большими белыми акациями или тополями. Ни канализации, ни водопровода тогда не было, а были водоразборные будки — всего несколько на весь город. Так, ведро воды стоило одну копейку, а водовозы продавали по две копейки и даже по три — в зависимости от расстояния от будки или, как звали их в Ростове, «бассейна».

Кроме обычных лавок, были базар и толкучка. По Садовой ходила конка, связывающая Ростов с другим, армянским городком — Нахичеванью-на-Дону, еще меньше Ростова, бывшем в двух-трех верстах от него.

Во время моих приездов раньше были, конечно, очень острые переживания, связанные у меня с холерой в Ростове (1892 года), когда количество умерших достигало 150 человек в день. Город был весь на высоту роста человека вымазан составом из смолы, дегтя и [слово неразборчиво], чтобы уменьшить количество мух. Их количество, так же как и цикад, было прямо-таки удручающим. Я изъездил всю Россию, в особенности Юг, и нигде не встречал такой массы насекомых. В городе почти никого не было видно. Разъезжала только черная, тоже вымазанная дегтем и карболкой, повозка с ящиком и с двумя санитарами. Увидев на улице труп, подцепляли его баграми и свозили за город в общую яму, где их заливали негашеной известью. Были там мертвые, были и такие, которые после обморока оживали. Таких часовые просто расстреливали. Вообще это был сплошной ужас. Заболел и я. Я сидел и пил чай, было 6 часов утра, вдруг у меня потемнело в глазах, я уронил стакан и больше ничего не помню... У нас постоянно топилась печь, а в духовке и в ведрах круглые сутки был горячий овес. Им меня и засыпали по горло, влили в рот антихолерных капель, что-то сделали еще, и через несколько часов я уже пришел в себя. Когда я встал, то вся простыня, одеяло оказались истлевшими, и, когда их подняли, они рассыпались, у меня же на теле никаких следов ожогов не было. К вечеру я был совершенно здоров и пускал змéев.

Были и курьезы в то страшное время. Жили мы в двухэтажном доме. Вдруг ночью — отчим был на дежурстве на заводе, а мама одна дома — присылают из верхней квартиры: «барину плохо, дайте холерных капель». Мама полезла в шкаф, вынула пузырек и дрожащими от страха руками налила чуть ли не полрюмки капель.

Когда пришел отчим, оказалось, что капли были в другом ящике, а мама дала жильцу изоляционного лаку. Мы с ужасом ждали, что будет дальше — умрет или не умрет, но в это время жилец сам пришел благодарить за спасение. Отчим рассказал ему все, а тот доктору, и доктор утешил его:

— Если бы вам дали капель, вы бы давно лежали за городом в яме. Ведь у вас не было ни овса, ни горячих простынь, а тут лак заклеил весь желудок, ну, бациллы и подохли. А все же, — помолчав, сказал он, — промывание желудка вам сделать придется, а то и до заворота кишек может дойти.

Поистине нет худа без добра.

Были в Ростове традиционные рукопашные бои, которые начинались в двенадцать — час дня. Начинали их маленькие мальчики, позже шли в бой постарше, а в четыре-пять часов вечера уже вступали в бой грузчики и затемерницкие железнодорожники, а под конец филоновские пекари. Кончалось это неизменно налетом сотни или двух сотен казаков, которые неслись, окружали драчунов, ловили и били нагайками всех без разбору.

Город был расположен на горе, а Темерницкий берег внизу, так что весь город превращался в зрителей, и очень азартных. Тут были и просто обсуждения, и заключались пари, иногда очень крупные. Ни одна

суббота не проходила без боев, ни один бой — без одного, двух и даже трех убитых, так как сперва бились по-честному, а потом пускали в ход и ножи и кастеты. Вот почему казаки и разгоняли их.

Но я начал рассказывать о Ростове не по поводу разных событий и приключений, хотя их было очень много. Очень много ярких картин жизни запомнилось в связи с Ростовом, но сейчас это не относится к моей теме.

Я стал писать о Ростове потому, что здесь у меня завелось, как и в Харькове, интересное знакомство с сыном одного художника — порт-

12. Мужчина и женщина за столом. 1913



ретиста и графика, который тоже хорошо рисовал, так как учился тоже в художественной школе. Но и не это главное. Главное то, что он впервые рассказал мне о существовании Строгановского училища, которое расхваливал на все лады. Выходило, что это, да еще школа Штиглица (где учился его отец) были куда лучше всяких академий, так как учили не только рисованию, но и художественному мастерству. Толком рассказать, в чем это заключалось, он не мог, но очень заинтриговал меня. После Ростова, по мере того как отчима переводили из города в город — он и меня таскал за собой, так что я учился в четырех реальных, а в Харькове два раза: я и начал и кончил Харьковское реальное. Отчим не оставил меня на второй год (хотя директор обещал сделать этот год бесплатным). Я учился все время на отлично.

Я рано начал учиться, рано и окончил реальное — к 15 годам, настолько рано, что, несмотря на то, что учился я хорошо, директор училища и Совет отказались дать мне аттестат, а решили оставить при училище еще

на год, а то и на второй, ссылаясь на то, что в такие годы, да еще с не вполне блестящим здоровьем поступать в высшее учебное заведение нельзя.

Несмотря на то, что меня оставляли при училище бесплатно, отчим не согласился оставлять меня на второй год, и мы уехали в Москву, куда его перевели на электромеханический завод. Это было приблизительно в 1897—1898 году.

Не могу сказать, чтобы Москва меня поразила чем-либо — разве грязью, кривизной и запутанностью улиц и переулков. Грандиозности Москвы я еще не видел. Ухабы московских булыжных мостовых, скученность и узость переулков прямо-таки подавляли — нечем было дышать. А тут еще почти полное (в городе) отсутствие зелени — я знал только бульвары, так как, приехав, мы поселились в Константинопольском подворье. Это довольно мрачный дом с маленькой, меньше дома, церквушкой во дворе. Константинопольское подворье помещалось около Трубной площади, на углу бульваров и Крапивинского переулка. Площадь была большая и грязная, с палатками, торгующими птицами и собаками, и с массой татар старьевщиков, что-то вроде южного базара, только без южного богатства и разнообразия товаров.

Во время каждого большого дождя паршивенькая речушка, вытекавшая из Екатерининского парка, разливалась и затопляла и площадь и окрестные улицы настолько, что нужна была помощь ломовых извозчиков, которые за пятак перевозили по воде через площадь до Рождественки или до Петровских ворот.

Москва не понравилась мне еще и в силу контраста с южными городами — Одессой, Севастополем, замечательно красивым, уютным и утопающим в зелени Таганрогом и т. д.

Я говорил по-русски с сильным украинским акцентом, и надо мной смеялись. Мне было скучно и тяжело — по годам я был еще ребенок, по образованию — довольно развитой юноша.

В Москве я прежде всего разузнал все подробности о Строгановском училище. Узнав, что оно находится рядом, на Рождественке, я пошел туда. Побывал там в музее, походил по коридорам, где были выставлены лучшие работы и проекты бывших учеников, все мне очень понравилось, да и поражен я был немало.

Я решил во что бы то ни стало поступить в Строгановское училище, но нужно было прежде всего сдать экзамен на аттестат зрелости. В Москве в это время учился один из моих товарищей по Ростовскому реальному училищу. Я пошел сдавать экзамен в реальное училище Фидлера [3], где учился мой товарищ. Без всякой подготовки я сдал экзамен более чем хорошо, но аттестат мне и тут по молодости лет не дали, а выдали лишь свидетельство, по которому я мог получить аттестат уже без всякого дополнительного экзамена после шестнадцати лет.

3
Реальное училище Фидлера в Москве на Чистых прудах в Мыльниковом переулке (ныне на углу ул. Макаренко и ул. Жуковского) было известно своим прогрессивным направлением и революционной настроенностью. В Октябрьские дни 1905 года в этом доме заседал стачечный комитет, избранный от предприятий и учреждений Москвы. Здесь же в декабрьские дни 1905 года собирался первый Московский Совет рабочих депутатов, объявивший вооруженное восстание на 7 (20) декабря 1905 года.

Затем я пошел поступать в Строгановское, но оказалось, что поступить туда не так просто, как я думал. Всем без исключения надо было выдержать экзамен по искусству и по программе училища, а также конкурсный экзамен.

Строгановское училище гремело на всю Россию. Желающих была масса. По 75—80, а то и до 100 человек на каждое вакантное место. Мне пришлось поступить на подготовительные курсы при Училище. Я пробыл там около месяца до экзамена, так как надо было познакомиться с техни-

13. Портрет поэта. 1913



кой рисования, да и рисовать в ученической тетради или на целом большом листе — тоже была разница. Да еще тушевать непременно надо было итальянским карандашом, который я до сего времени даже и не видал никогда, и штрихом в косую клеточку.

Наконец подошел экзамен. Надо было представить свои домашние работы и сделать работу в классе. Но мне не повезло. После первого же дня экзамена, рядом с домом, где я жил, случился пожар, а в квартире этой жили, правда, незнакомые, но очень хорошенькие девушки. Это было мое первое увлечение одной из них, а какой именно, я и сам не знал хорошенько. Я решил быть «героем» и побежал спасать свою «пассию». Пожар был в первом этаже, а она жила во втором, так что выйти из квартиры, в которой были только одна лестница, один выход, было невозможно. Когда я прибежал, там была полная паника. Несмотря на то, что крыша сарая подходила почти под самые окна, никому не пришло в голову выйти из квартиры через окно. Я влез на крышу, открыл окно, влез в комнату и всех вывел через окно. Так состоялось наше знакомство. Но чувствовал я себя отнюдь не «героем». Я был совсем неопытен в этих делах и был очень смущен. Мы, то есть я и девушки, стояли на крыше, я в смущении ковырял каблуком край железного листа крыши, и разговор еле клеился. Вдруг каблук отвалился, и я, шагнув через край крыши, полетел головой вниз. Двор был мощен булыжником и, так как я летел лицом вниз и боялся, что разобью себе голову, я вытянул вперед руки, при падении правая рука подвернулась, хрустнула и сломалась. Девушки всполошились, слезли с крыши, кое-как помогли мне и проводили меня до дома. Я крепился, хорохорился, но боль была жуткая. Я просил дальше не провожать меня, так как боялся, что это перепугает маму, которая была в то время больна. Придя домой, я кое-как прикрутил руку к какой-то щепке и лег. Позвали обедать. Сославшись на головную боль, я обедать не стал. К утру рука распухла, как полено, и очень болела. У меня начался бред. Когда мне стало лучше, пришлось сказать, в чем дело. Отчим пожалел денег на доктора, и только на другой день (вернее, с момента перелома на третий день) я попал в Старо-Екатерининскую больницу, несмотря на то, что нас предупреждали о дурной в то время славе Екатерининской больницы. Так и вышло: какой-то безграмотный «эскулап» сказал, что это вывих, помяв руку, все разбередил и, смазав вазелином, отослал домой, сказав, что все это «пустяки». Через несколько дней мне стало хуже, и мама, заняв где-то денег, повезла меня к хирургу, доктору Суткевичу. Тот, только слегка пощупав, увидел, что это сложный перелом и что немедленно надо принимать меры. «Завтра пусть с ним приедет кто-нибудь поздоровее вас».

На другой день и в следующие были рабочие дни (пятница и суббота), только на третий день в воскресенье я попал с отчимом вновь к доктору. Он заставил своего служителя тянуть меня за пальцы, за кисть, а отчима — за плечи, а сам стал прощупывать руку. Она была сломана выше кисти на девять частей и уже начала срастаться, так что пришлось разламывать отдельные сросшиеся кусочки костей на ощупь, что было очень больно. Я крепился, а доктор рассказывал разные веселые истории и анекдоты. Я выдержал всю операцию (около двух часов), а вот с отчимом сделался обморок — так и свалился с ног. А ведь был куда физически здоровее меня. Руку положили в гипс. Два маленьких кусочка так и не удалось разломить — они были так узки, что их нельзя было ухватить пальцами. Резать же отчим не дал. Так у меня и сейчас еще осталась кривизна. Повязку сняли только через 6 недель. Само собой разумеется, что экзамен пришлось отложить.

А когда я (сдуру) все же пошел в Строгановское, рука у меня, хоть и вынута была из повязки, но не действовала еще, да и кривизна бросалась в глаза, мне заявили:

— Кто поручится, может быть, рука вовсе не будет действовать,

а рука правая, мы вас принять не можем. Но, принимая во внимание ваши домашние работы и работу, сделанную на подготовительных курсах, и ваши исключительные способности, мы можем принять вас сверх комплекта в первый класс.

Я поступил в 1-й класс. Мое стремление учиться в Строгановском уже ничто не могло остановить. Характер у меня был (да и сейчас такой же) упрямый и, раз наметив себе какую-либо цель, я никогда и ни при каких обстоятельствах не сдавался.

14. Пьющий чай. 1914



Я очень хотел поступить именно в Строгановское художественное училище и потому согласился. Дома одна мама знала не только о том, что я хочу, но уже держу экзамен в Строгановское. Отчим же, когда я ему еще в бытность в реальном говорил о своем желании, и слышать не хотел, чтобы я был «художником».

— Это сидеть на моей шее, в лучшем случае рисовать никому не

нужные картинки, а то и вывески за гроши. — Тут же я сказал ему о своем твердом решении. Сказал, что я уже принят и что все равно, хоть гоните из дома, а учиться в Техническом не буду — оттуда уйду, а в Строгановском буду.

Пилили, пилили, а все же я настоял на своем. Главное, что плата в Строгановском была прямо-таки нищенская — 9 рублей в год. Я заявил, что платить буду сам и что буду зарабатывать на учебу. Потом оказалось, что и все материалы (кроме учебников) дают бесплатно.

15. Черный натюрморт. 1914



Так еще через месяц, после ванн и массажей, я, наконец, начал учиться. Я был несказанно рад, а рисовал и работал я по искусству уже семь лет, значит, новичком не был, и все же я был поражен, насколько все, что я до сих пор делал, было не похоже на настоящую учебу. Ни задания, которые мы выполняли, ни манера исполнения, ни масштабы работы — ничто не напоминало мне прошлой учебы. А к тому еще новая терминология. Каждое задание имело, несмотря на свою кажущуюся простоту и даже шаблонность, совершенно ясную целеустремленность. Задание это было как бы иллюстрацией теоретических предпосылок, и вместе с тем все задания как бы вытекали одно из другого, служили продолжением предыдущего.

Училище существовало уже 75 лет, и, конечно, в нем за этот срок создались совершенно определенные традиции. Кроме того, это было училище технического рисования, а отсюда вытекало, что далеко не безразлично было не только — что́ изображалось, но и как технически была сделана работа.



16. А. В. Шевченко среди студентов Строгановского училища перед его окончанием (стоит второй справа)

На основе совершенно твердых, правильных технических навыков надо было развить еще и индивидуальность учащихся, приучить их не только к правильному изображению, но и к индивидуальной его трактовке.

Поэтому в Строгановском училище были собраны все лучшие преподаватели из числа тогдашних художников и архитекторов. Достаточно сказать, что там были такие художники, как К. Коровин, С. Иванов, Первухин, старик Корин, С. Виноградов, очень недолго, к сожалению (умер), М. Врубель, Щербиновский. По анатомии — Голоушев, скульпторы Беклемишев и Андреев, по акварели — Ягужинский и Чумаков, по композиции — П. П. Пашков, архитектуре — Жолтовский, Шехтель, Ноаковский, Горностаев и другие. И это список далеко не полный.

Мы занимались с 8 часов 30 минут до 4-х и с 5 до 7 часов ежедневно. Все было необычно. Прежде всего, как только я, окончивший реальное, пришел в первый раз в первый класс, я думал застать там детей, с которыми мне стыдно будет сидеть, а вышло совсем наоборот: не меня окружали дети, а я единственным был ребенком. Кругом сидели усатые и даже бородатые дяди лет по 22—25, никак не меньше. Таким образом, если мне и было неловко, то по совершенно обратной причине.

Дело в том, что в Строгановское училище принимали, во-первых, без ограничения лет, во-вторых, там была зачетная система, так что можно было быть по искусству, скажем, в 5-м классе, а по наукам — в 1-м, или наоборот. Кроме того, был еще и институт вольнослушателей. На научное отделение они ходили только на специальные предметы. Всю программу

же школы проходили наравне с учениками. Разница была в том, что они не получали аттестата и прав, связанных с ним.

Вскоре я освоился совершенно и полюбил училище и до сих пор, несмотря на то, что после Строгановского окончил Училище живописи, ваяния, учился два года за границей, я люблю его и считаю, что главные знания дало мне именно оно. Нигде так не преподавали, как в нем. И когда я после окончания его поступил в натурный класс Училища живописи, ваяния, то был поражен и шокирован безграмотностью тамошних учеников.

Так кончилось мое детство, началась моя настоящая учеба.

Глава вторая
Строгановское училище

Строгановское училище было чем-то вроде техникума с пятью классами, когда я поступил в 1-й класс. Оно называлось просто Строгановское училище технического рисования и выпускало ученых рисовальщиков для фабрик и учителей рисования, главным образом для кустарных мастерских, а также и для средней школы.

Когда училищу исполнилось 75 лет, спустя три-четыре года после моего поступления, оно было реорганизовано. Программа была сильно увеличена, доведена до восьми классов, и стало оно уже именоваться императорское Строгановское центральное художественно-промышленное училище. Но далеко не все были удостоены перевода в 6-й класс, а только лишь самые способные. Так и осталось у нас впоследствии два выпуска. Из пяти — рисовальщиков и учителей рисования. Из 8-го выпускали уже художников с правом преподавания по специальным предметам во всех учебных заведениях, как средних, так и высших. Кроме художественных дисциплин — рисунок, живопись и композиция, — имелось еще и много подразделений. Так, занятия по рисунку разделялись на «карандаш» — ежедневно по два часа, «перо» — два раза в неделю, рисование с увражей тростниковым пером (изготовить его надо было уметь самому).

Живопись делилась на разводную тушь, акварель, клеевую и масляную (последняя только на декоративном отделении). Композиция делилась на так называемые основы композиции, так называемую стилизацию растений и животных и на изучение стилей. Это обозначало, что в определенной последовательности в связи с параллельным изучением истории искусств задавались композиции в данном стиле, но с учетом современности, то есть требованиями своего времени. Это были в большинстве случаев композиции из предметов обихода, утвари, мебели, тканей, сообразно со специальностью учащегося.

У нас было несколько отделений (соответственно теперешним факультетам) по специальностям ткацко-набивной, металлообрабатывающей (чеканка, эмаль, литье и т. д.), деревоотделочной (мебельная инкрустация, резьба и т. д.), графической (гравюра, иллюстрации, литография, печать и т. д.) и, наконец, сперва декорационной, а потом декоративной, куда входили все специальности, так как отделение это носило характер, если можно так выразиться, архитектурно-декоративно-монументальный.

Я окончил пять классов по металлу, затем перешел на декоративное отделение и для выпускного экзамена делал проект фойе театра с лестницей в два марша, плафонами, росписью стен, мебелью, арматурой и т. д. Для диплома — почти одновременно — проект Музея-памятника Отечественной войны 1812 года: наружный фасад и разрез по двум линиям — тоже со всем внутренним убранством, мебелью, коврами, арматурой и т. д.

Последние годы посвящались изучению русского стиля и поискам нового русского современного стиля, на выпуск же (в 8-м классе) можно было работать в любом стиле.

Кроме того, у нас в программе были история искусств, начертательная геометрия, теория перспективы, теория теней, анатомия, анатомическое рисование. Да, забыл, еще два отделения — керамика и стекло (посуда, фарфор, витраж и т. д.) и скульптура, куда входили изделия

из камня, рога и кости. Ну, вот, пожалуй, вкратце и все содержание Строгановского училища и его программа в общих чертах.

Теперь кое-что о методах преподавания.

Я говорил уже, что это было единственниое училище, где действительно учили — не в пример всем другим училищам и школам рисования [4].

[4] Основная дисциплина, фундамент художественного образования — рисунок был поставлен в Строгановском училище на таком высоком уровне, что многие художники стремились в это училище. П. П. Кончаловский в 90-х годах посещал вечерние классы технического рисования; В. А. Фаворский в 1900 году занимался скульптурой и рисунком; И. И. Нивинский окончил Строгановское училище (1893—1899) и был оставлен там преподавать рисунок; Ф. Ф. Федоровский — окончил Строгановское училище; Д. И. Митрохин поступил в Строгановское училище (1903—1905) с целью совершенствования в области графических искусств; окончили его М. К. Соколов, В. И. Шухаев, Б. Д. Григорьев и другие.

В Строгановском училище, например, перед началом занятий говорили о выборе бумаги, о качествах того или другого сорта бумаги для тушевального карандаша, пера, увража, акварели, композиции, черчения линейного или с отмывкой и т. д.

То же и по живописи — о выборе кистей акварельных и для масляных красок, о холсте, о грунте и т. д. Давалась масса советов по всем вопросам технологии искусства.

Вообще преподаватели училища ко всему относились с сознанием своего долга — в отличие от преподавателей Училища живописи (УЖВиЗ). В Строгановском был один преподаватель из Училища живописи, ваяния и зодчества (С. В. Иванов), и вот его отношение: с мрачным видом раз в неделю он молча обходил учеников, говорил, у кого длинна нога или коротка рука, но профессиональных советов никогда никаких от него нельзя было добиться.

Так, однажды я писал обнаженную модель, очень светлую телом на фоне светлой (светло-серой) стены со светло-розовой драпировкой (пестрой, восточной) и с большой зеленоватой круглой бутылью. Все было светлое, серебристо-розовато-зеленоватое. Светлое, но все же очень звучное, у меня же все было тускло, серо как-то.

Я обратился к преподавателю.

Он ответил: у тебя, братец мой, «разбел», вот и все.

— А что мне сделать, чтобы этого самого разбела не было?

— Эк хватил — что делать, — сказал он. — Возьми мастихин да и счисть. Когда счищаешь, такие иногда эффекты получаются, что и нарочно не придумаешь.

Я не стал больше разговаривать, но вскоре мы, ученики, настояли на том, чтобы его от нас убрали. А это был «метод преподавания» Училища живописи.

Потом, когда я буду писать об Училище живописи, я еще поподробнее расскажу о «методах» и вообще о многом. Теперь же мне хочется остановиться на некоторых деталях учебы в Строгановском. Я не буду говорить подробно обо всей программе, а для примера расскажу о рисунке, ну хоть бы в первом, ну еще каком-нибудь из последних классов.

Вот я вспоминаю, как я пришел в первый класс. Большая комната, с боковым северным светом. Большие черные столы с табуретками, по две на стол. Вдоль передней стены стоял большой высокий стол, на котором стояли геометрические тела: из гипса — белые, из каркаса — из цветных, красных и белых, прутьев. Вазы всех фасонов. На этой же стене висели простейшие орнаменты: как, например, так называемый завиток № 1, № 2, № 3, розетки, какие-то отдельные листья и т. п. — все белые.

Столы стояли в два ряда. На большом столе стояли два натюрморта из простейших геометрических тел: кубов, призм, пирамид. Тут же

рядом стояли те же геометрические фигуры из проволоки. Нам выдали всем по папке, величиной больше целого листа бумаги, по нескольку листов тонкой бумаги, лист глянцевой бумаги, по листу карточной (слоновой) бумаги, карандаши, уголь, резинки, снимку (липкая резина), по перочинному ножу. Рассказали в виде вводной лекции о выборе бумаги, для чего нужен тот или иной сорт бумаги. Потом оказалось, что сразу рисовать тушевальным карандашом нельзя, надо сперва сделать легко рисунок, углем, а потом только, когда уже все установлено безусловно верно,

17. Обнаженная среди деревьев. 1910



обвести контур карандашом, смахнуть все тряпочкой и протереть слегка мягкой резинкой.

Только после этого можно было начинать рисовать или, вернее, тушевать (наносить тени). Это был первый этап работы.

Во время подготовки нам рассказали о законах изображения предметов. Вот, например: ...преподаватель, указывая на постановку, говорил: «Вот вы видите собрание простейших предметов — геометрических тел. Вы должны их изобразить как можно вернее и красивее. Вы видите, что этот куб стоит посредине, слева лежит призма, а справа и сзади стоит пирамида. Значит центр — это куб. Он повернут к вам в фас. Призма лежит сбоку и своим удалением заднего конца определяет выгородку пространства. Пирамида стоит правее и дальше всего и тоже определяет пространство, но уже не линейное, а воздушное или глубину.

18. Женщина у зеркала. 1913



19. Музыканты. Футуристическая композиция. 1913



Надо сделать так, чтобы все это «чувствовалось», то есть чтобы был виден материал белого гипса, чтобы была перспектива как в частности каждого предмета, так и соподчинение их всей группе.

Надо, чтобы было понятно, что ближе, что дальше, чтобы была не только построена глубина, то есть линейная перспектива, но и соподчинение светотени переднего и заднего планов и т. д.».

Объясняя законы перспективы, преподаватель показывает прозрачные геометрические тела из каркаса, так как на них яснее видны благодаря прозрачности ухождения и перспективные сокращения всех линий.

Он тут же рядом ставит тот же натюрморт из прозрачных тел, и мы ясно видим всю конструкцию, которая в первом натюрморте не видна из-за непрозрачности, из-за того, что тела загораживают одно другое, и из-за теней.

«Ну теперь начинайте работать. Возьмите папки, подложите под бумагу, на которой будете рисовать, несколько листков тонкой бумаги. Это для того, чтобы те шероховатости на папке, которые могут быть от дефектов переплета или от склеенной бумаги на ней, не влияли на рисунок, не оставляли следов. Очините уголь как можно тоньше и как можно легче, не пачкая бумаги, начинайте рисовать. Сперва выгородите место, которое занимает ваша постановка, стараясь рисовать во весь лист, но в то же время старайтесь расположить предметы так, чтобы это было скомпоновано, то есть было бы не только верно, но и красиво».

На этом в основном объяснения к первому этапу заканчивались. Конечно, разговоров и поправок было еще много и при дневных обходах работающих.

Наконец, контур в угле был установлен, направлен, и можно было его обвести, как я уже говорил раньше. Тогда на сцену появился тушевальный карандаш, тоже длинно и довольно тонко очиненный, но не остро, не в виде конуса, а скорее в виде головки пули, чтобы штрих выходил мягкий, «бархатный».

Чтобы рисунок не пачкался, не «салился», надо было положить на него (закрепить его) глянцевую бумагу, глянцем к рисунку, чтобы не размазывалась тушевка.

Начинать тушевку необходимо было с верхнего левого угла и постепенно спускать ее к нижнему правому. Кроме того, штрихи надо было накидывать в косую клетку, сперва почти горизонтально, потом наклоннее и наклоннее до полной силы светотени, стараясь не мазать по одному и тому же месту и не чернить, чтобы весь рисунок был по структуре штриха похож на гравюру, был бы прозрачным.

Конечно, отдельные места теней можно было доводить хоть до черного, если так было в натуре, но свежесть рисунка должна быть сохранена до конца. На этом этапе говорилось о пространстве, о перспективе, светотени, о законах светотени:

«Вы не думайте, что все, что бы вы ни видели, то так и есть. Изображая предметы при помощи светотени, надо знать законы светотени, а значит надо изображать не только то и так, как видишь, но и так, как знаешь, потому что вйдение может быть только кажущимся. Все зависит от контрастов. Например, передняя сторона куба, стоящего анфас, кажется вся освещенной одинаково, даже та часть, которая помещается на фоне теневой стороны призмы, которая в силу контраста света и тени светлее, чем правая сторона, а на самом деле все должны знать, что полутон тем темнее, чем ближе к свету; тем светлее, чем дальше от него. (В данном случае «куб» стоял в фас.) Вы, значит, видите сильно освещенное левое ребро его, а кто сидит немного левее, тот и часть плоскости, обращенной к окну. Отсюда, значит, рядом со светом плоскость, обращенная к вам, будет темнее, чем та, которая находится на противоположном конце, то есть у ребра не освещенного, а так как

первое находится на темном фоне (призма), а второе на светлом фоне стены, то и получается первоначально ложное представление кажущееся, а не действительное представление о натуре».

Говорили и о штрихе и о «заборке», то есть ретушировке некоторых случайиых светлых точек, о «планах» (пространственные отношения) и о «планчиках», то есть небольших, ясно очерченных подчеркнутых местах, выдвигающих этот план вперед, подчеркивающих пространственность изображения, и т. д. Одним словом, постепенно знакомили и с законами и с терминологией.

Я, например, когда окончил реальное и рисовал там в тетрадке Германика, все-таки только здесь, в первом классе, узиал, что «форма вполне характеризуется нятью элементами — свет, тень, полутон, рефлекс и блик».

Конечно, это не исключает того, что нюансов (валеров) может быть многое множество. Но тем не менее этого для полной характеристики формы вполне достаточно, остальное — это уже индивидуальные тонкости, которые могут быть, а могут и не быть. При желании могут быть даже сокращены.

Так французы времен Сезанна избегали пользоваться бликом, находя его грубой «натуралистической» ненужной подробностью.

Потом от постановки плоских простейших геометрических тел переходили к круглым — конусу, шару, вазе, потом в сочетании всего этого с драпировками, с простейшими «академическими» складками, к постановкам в сочетании с темными предметами. Например, такая постановка: лежащая белая ваза с каким-нибудь простым геометрическим телом и какой-нибудь серой драпировкой среднего тоиа, керамической или металлической темной посудой, но не матовой, а с блестящей поверхностью, и т. д.

Потом шел традиционный завиток № 1 (что-то вроде вопросительного знака), завиток № 2, состоящий из ветки с отростком, № 3 (из акантового листа), легкие и пластичные орнаменты и т. д.

Во втором классе рисовали сложные орнаменты и натюрморты из орнаментов, чучел животных и птиц, в третьем — части лица, руки, ноги, маски, в четвертом — маски и головы (античные слепки), в пятом — такие головы, как, например, голова Давида или голова живого человека. В шестом — фигуры, начиная с анатомической, а также античные обнаженные полуфигуры, и в восьмом — обнаженная натура мужская и женская и анатомическое рисование.

Анатомическое рисование заключалось в следующем. Во-первых, это были самые тщательные зарисовки мышц и костей по натуре, по слепкам и скелету. Затем энное количество академических рисунков с живой модели надо было покрыть калькой два раза и на одной прорисовать скелет в данной позе и данном движении, а на второй сделать то же с мышцами. Рисование же академическое в седьмом и восьмом классах уже не имело того чисто технического характера, а, скорее, было творческим, но основанным на самом точном изучении натуры, ее движений, ракурсов и т. д.

Конечно, и в композиционном отношении требования были самые высокие. Занятия по истории искусств у нас тоже проходили по-иному, нежели во всех других школах. Там, например, читались сухие лекции, носившие характер хронологического перечисления фактов. Сопровождались лекции показом снимков через волшебный фонарь, вот и все. На экзамене надо было назвать имя автора и эпоху создания показываемой фотографии или ответить, в какое время жил Джотто или Рафаэль. Вот и вся премудрость.

Сушь и чепуха такая, что редко кто ходил на эти, с позволения сказать, лекции.

В Строгановском читал лекции Ноаковский — архитектор и талантливый художник. Он строил свои лекции на той основе, что корень всякого искусства — это бытовые или социальные условия и архитектура. Народ имеет те или другие верования, в силу этого же — данные бытовые условия, а значит и архитектуру, а отсюда и все наполняющее и быт и архитектуру. Он и начал с этого. Например, Египет. Религиозные верования и абсолютная власть фараона-первосвященника, вера в загробную жизнь привела искусство Египта к тем формам, которые были там.


20. «Венера». 1915



И вот Ноаковский, в немногих словах рассказавший об этом, шел к доске и начинал рисовать. Начинал с основной конструкции пирамиды, переходил к храму, памятнику, дому и к их бытовому и религиозному наполнению

Он делал простой квадрат, основаиие пирамиды, затем рисовал пирамиду, ее разрез, ее подземные помещения всех времен, объясняя, говоря о культе, о власти, об организации общества. Он делал план храма, потом его фасад, потом к нему подрисовывал входные пилоны, потом аллею сфииксов. Он рисовал наружные пилоны, флаги на них, шествие толпы богомольцев.

Все это одновременно с быстротой речи дополнялось, видоизменялось, росло, ширилось и вглубь и в сторону. Затем говорилось о цели постройки, отсюда и о живописи на ней. Потом изображались и композиция, и содержание самой живописи.

«Вот сидят боги — «судьи», — говорил Ноаковский, — вот прилетает душа умершего, и ее судят. Вот это бог такой-то, а это такой-то, а это весы, на которых взвешивают судьи хорошие и плохие дела. Вот эти сосуды с вином, а эти — с хлебом, это значит, что покойник был добр и поил и кормил людей, а это его жизнь, его дела. Вот это победоносные воины, вот постройка пирамиды, вот постройка городов.

Вот опять война. Самый большой человек — это фараон, поменьше — это его семья, жрецы, военачальники, а эти маленькие человечки — это воины; те, которые стоят, — это египтяне; те, которые лежат, это побежденные, враги и т. д.».

Потом он переходил к гражданской архитектуре, к убранству, мебели, коврам, занавеске, утвари, одежде, обуви, украшениям, головным уборам, прическам, ювелирным вещам и, наконец, к иероглифам, к письменности.

И все время он рисовал с такой быстротой, как и говорил, и с таким азартом, что мел ломался, а доска так ходуном и ходила, того и гляди упадет.

Конечно, это были очень схематичные рисунки, но в то же время

21. Женщина у зеркала. 1913



и очень живые, очень живописные. Все сказанное Ноаковским не надо было учить, оно само так и прилипало к мозгам на всю жизнь, и у нас не было ни одного человека, который бы плохо знал историю искусства.

Он же был преподавателем и по композиции, необходимой для изучения стилей. Он давал каждому свою отдельную тему, в большинстве случаев это была тема, предложенная самим учеником. Они советовались, ученик делал эскиз.

Ноаковский критиковал, давал указания, и, наконец, когда тема композиции была вчерне совершенно выяснена, говорил: «Пой-

дите в библиотеку (в Строгановском она была прекрасная) и посмотрите то-то и то-то».

И он называл книги, авторов — «посмотрите в такой-то книге вещи вообще, а в таких-то детали, конструкцию, характерную раскраску и т. д.».

К концу учебы мы знали все книги библиотеки, знали даже не хуже библиотекаря, где, в каком шкафу, на какой полке что лежит. Это все давало, конечно, очень много в смысле эрудиции.

В Училище живописи вообще почти никто не ходил в библиотеку, кроме архитекторов, да и те старались не засиживаться в ней. Как видно, в Строгановском история искусства, искусство стилей и композиции были поставлены очень хорошо, очень рационально, так что мы были, так сказать, в этом отношении подкованы на все четыре ноги. Большую помощь приносила и работа «по музею», или черчение с натуры. При училище был хороший художественно-промышленный музей и при нем еще музей восточного искусства, пожертвованный чаеторговцем Поповым и состоящий из предметов японского и китайского искусства.

По черчению с натуры надо было начертить вещи не больше листа ватмана в натуральную величину, если же это были очень большие вещи по масштабу, надо их было начертить в лист ватмана и раскрасить по натуре или, вернее, с натуры. Это было большим подспорьем к изучению истории искусства, стилей, имело большое значение для исполнения своих самостоятельных композиций. Сделать это надо было так, чтобы чертеж и вещь, поставленные рядом, были совершенно точно такие же. И делали так точно, что, не будь листа белой бумаги (полей), на чертеже трудно было бы отличить одно от другого.

Теперь о живописи. Она начиналась с разводной туши и сепии, чтобы приучить и к форме и к водяной краске. Со второго класса уже начиналась акварель. Все это изучалось так же тщательно, как и рисунок: выбор и особенности каждого сорта бумаги, особенности живописи на той или иной бумаге (Ватман, Гардинг, Торшон, Энгр-Бристоль), выбор кистей и красок, смешение красок, теоретические и технологические советы, наклейка бумаги, грунтовка (под клеевую краску) и т. п.

Начиналась работа с наклейки бумаги, потом шла живопись. Сперва надо было выучиться ровно покрыть средним тоном разведенной туши или сепии лист бумаги так ровно, без затемнений и пятен, или глазков (белых пропусков), чтобы казалось, что это светло-серая или светло-коричневая бумага — как печатная. Потом только писали с натуры, сперва с гипсов, потом с гипсовых орнаментов, с каких-нибудь темных предметов из музея, с драпировок, с чучел птиц и животных и т. д., доходя до довольно сложных вещей. Со второго класса в том же порядке шла работа с акварелью — надо было покрыть лист бумаги совершенно ровно синей и желтой краской. Именно краской, потому что разная краска по-разному ложится — красная склонна оставлять пятна, ультрамарин (синяя) — осаждаться порошком, желтая (гуммигут) — давать затеки, больший или меньший блеск, а в связи с этим и разное напряжение, разную плотность цвета и т. п.

Вторая работа заключалась в том, чтобы покрыть лист бумаги этими же цветами (по очереди), начиная сверху от самого интенсивного до почти белого, так, чтобы было впечатление, что это цветной, печатный враскатку лист бумаги.

Потом говорили о теории цвета, о сочетаниях, о прямой гармонии, о ломаных тонах и дополнительных тонах и т. д.

Так учились мы изо дня в день по десяти часов. А потом, после школы, шли еще часто друг к другу, где делились впечатлениями и тоже работали, но уже для себя, а там и для заработка — и так часов до 12 ночи.

Кроме художественных предметов, у нас были и практические занятия по специальности в мастерских. Сперва не особенно важных, маленьких, тесных, кустарного характера, зато после реорганизации училища — больших и очень хорошо оборудованных. Я вжился в этот деловой ритм, привык к этой рабочей атмосфере и очень полюбил Строгановское училище.

Этому способствовала еще среда, в которой мы учились, тот контингент учащихся, который составлял Строгановское училище. Это

22. Саран. Ржев. 1916

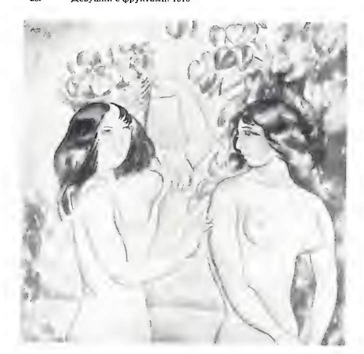


все были люди взрослые (не моложе шестнадцати-семнадцати лет и до двадцати шести и даже в отдельных случаях тридцати лет и выше). В большинстве это были дети промышленных рабочих — ткачей, керамистов, металлистов и кустарей, часто сами бывшие рабочие кустари — люди, беззаветно любящие свое дело, люди серьезные. Конечно, исключения были, как везде и всюду, но они, как говорят, «погоды не делали» и очень быстро отсеивались. Были и такие, которые уходили, так как, не зная и не понимая прикладного искусства, а любя только живопись, тяготились училищем и старались как можно скорее уйти в Училище живописи, ваяния и зодчества, иногда уже после первого класса.

Были среди нас и такие «жадные», которым все было мало. Такие, окончив училище, поступали или в Академию (Б. Григорьев, В. Шухаев и др.), иногда, как, например, я, С. Герасимов, С. Иванов, Тулупов и другие, поступали на живописное отделение училища или чаще шли на архитектурное отделение, как Глушков, Вишневский, Крюков, братья Голосовы и много других. Всюду, куда бы строгановцы ни поступали, они были одними из лучших. Из-за зачетной системы мы

шли не отдельными классами, а составляли единый коллектив. Правда, немного нас разъединяло то, что мы имели разные специальности, но, кроме мастерских, все предметы были общими для всех. Существовала зачетная система, то есть это обозначало, что можно было быть по отдельным предметам в разных классах (курсах) в зависимости от успеваемости, а то и просто от любви и нелюбви к тем или иным предметам. Малосознательных было очень мало — совсем незначительное количество, и, как я уже говорил, они быстро отсеивались. Мы все знали

23. Девушки с фруктами. 1916



друг друга. Объединяла нас еще и библиотека, в которой работали ежедневно по композиции все учащиеся, люди разных специальностей и курсов. В особенности по вечерам от 5 до 7 часов, когда работа велась в порядке, так сказать, сверхпрограммной, так как официально мы должны были работать только с 8 часов 30 минут до 5 часов вечера.

Удобно было у нас то, что занятия теоретические (лекции) велись с утра до половины двенадцатого. Это было особенно хорошо в зимнее, темное время, когда заниматься с утра искусством совершенно нет возможности. Это я испытал, когда поступил в Училище живописи, где занятия по живописи были с 9 до 12 утра. Из-за темноты пропадало время — ежедневно целый час, а в пасмурную погоду и значительно больше, иногда до двух часов. В Училище живописи, кроме воскресенья, не было занятий еще и в субботу, занятия начинались 15 сентября, а пока все съедутся, проходило время и до 1 октября, а кончали все занятия к пасхе, после которой занятия не возобновлялись до следующего года. В Строгановском училище занятия были с сентября по 15 июня, а с экзаменами (зачетами) и еще позже, так что в общем мы занимались восемь месяцев в году, а в Училище живописи занятия были не больше четырех-пяти месяцев, все остальное время было свободное.

Большинство учеников жило на собственные средства, зарабатывая по вечерам, главным же образом в течение двух месяцев летних каникул, когда почти все поступали временно на службу на фабрики сверхштатными или чертежниками к кому-нибудь из архитекторов, а главным образом на железные дороги или в Городскую управу, где всегда был переизбыток чертежной работы.

Вообще хоть жизнь была и очень дешева, а заработать за два месяца на весь год было очень и очень нелегко. И, несмотря на то, что в строгановской столовой (зимой) обед из двух блюд стоил от 8 копеек, все же приходилось иногда продавать тюбики из-под красок лудильщикам по 8 копеек за фунт, чтобы пообедать или купить лишний тюбик белил (самый большой тогда стоил как раз 8 копеек).

Иногда вместо работы мы шли в театр. Денег у нас никогда на театр не было, не было даже 20 копеек на галерку, на самый верхний ярус. А Шаляпина, Собинова, Нежданову все же послушать хотелось. И вот мы придумали трюк: зимой, несмотря на мороз, шли в театр без пальто, фуражку при входе прятали под тужурку, приходили ко второй картине или второму действию и вместе со всей публикой шли на галерку (где места были не нумерованные) и сверху оттуда в антрактах высматривали свободные места в амфитеатре или партере, а таких всегда было достаточно. И так, с третьего действия или третьей картины, мы уже всегда сидели внизу. Так, без первого действия мы прослушали и просмотрели все постановки с любимыми, самыми лучшими исполнителями. Театры тогда не давали ни одного бесплатного билета студентам, и потому (что же больше делать?) приходилось изощряться. Только один театр Корша [5] давал для рекламы и создания успеха еженедельно по пятницам в дни премьер билеты студентам (весь первый ярус), так что у Корша мы бывали часто и совершенно легально.

5
Русский драматический театр Ф. А. Корша — первый частный драматический театр в Москве. Достоинством этого театра был его демократизм. Там устраивались общедоступные утренники и цены на билеты были значительно ниже, нежели в других театрах. Это был любимый театр московского студенчества.

В цирк ходили, заводя знакомство с циркачами (и особенно с борцами) во время чемпионатов французской борьбы. Я, например, одно время ходил в цирк через знакомого мороженщика, который по вечерам арендовал в цирке место для своей торговли. И в цирк ходил на все новые программы и еще и мороженым был угощаем всегда. А стоило мне все это трех рисунков: сперва у меня, дома, когда я его зазвал во двор, чтобы купить на 10 копеек мороженого, — я нарисовал его очень похоже (раньше вообще нельзя было делать непохожий рисунок — мы не умели иначе). Во время работы мы разговорились и познакомились. Я его даже чайком попоил — жарко было, — а таскать на голове дубовый бочонок со льдом и двумя ведерными формами по жаре, да еще кричать ежеминутно: «Мороженое! А вот мороженое!» — в течение всего дня не так-то легко. Потом как-то, придя во двор, он попросил, чтобы я еще нарисовал его, и спросил, сколько это стоит и не возьму ли я плату вместо денег мороженым. Тогда я «великодушно» подарил ему рисунок, а он позвал меня в гости. Он жил в Черкизове и я, как-то гуляя, пошел к нему. Принят я был так, как никогда и не ожидал, а чем только не угощал он меня! Тут был и борщ с грудинкой — настоящий украинский. Он сам был ростовчанином-казаком по происхождению и, отбывая воинскую повинность под Москвой, так здесь и остался на всю жизнь. В Ростове он был «марафетчиком», то есть разносчиком, продающим марафеты (дешевенькие, по копейке конфекты, маковики, пряники и т. д.). За ремесло мороженщика в цирке Труцци он взялся в Москве. Он познакомил меня и с женой (москвичкой) — портнихой, и с дочкой лет 13—14. Были и ка-

ша с жареным луком, и селедочка, и водочка, и чай с вареньем, и ... и вообще пир горой. Я предложил ему всех их перерисовать. Я сказал ему, что с него, земляка, хорошего человека, ничего не возьму. А потом, ведь для меня это практика, я ничего не теряю.

Тогда он позвал меня вечером в цирк (на свободное место у арены, там, где сидят артисты). Я пошел первый раз с ним, а потом он познакомил меня с билетером у входа и просил его пускать меня, «племянника», к нему в цирк. Время от времени я ходил к нему в гости, обедал,

24. Розовая комната. 1917



а водку с закуской приносил свою в «компенсацию» за обед.

Так я и перерисовал их всех за лето по нескольку раз. И ему и мне хорошо, мне даже необходимо было, так как для нас — строгановцев — обязательны были летние работы.

Выставка этих работ была каждую осень, после начала занятий. Эти выставки (главным образом акварель и рисунок) были для нас настоящим праздником. Во-первых, участвуя в них, мы чувствовали себя «художниками» — взрослыми, самостоятельными людьми, во-вторых — ходила публика. Ходили на выставку все преподаватели, директор, ходили студенты, обсуждали работы, делились впечатлениями, соревновались, получали советы преподавателей, прислушивались к суждениям публики. После выставки, когда все досконально было осмотрено (приблизительно через месяц, через два), собирался Художественный совет, оценивал работы. Категории не ставили, а были поощрения в виде похвал и мелких денежных наград от 1 до 25 рублей. Деньги эти на руки не выдавали. На ежегодном акте выдавали небольшие карточки, где было обозначено, что такой-то получает похвалу или награду. Награды эти вносились в банк и накопившиеся деньги с процентами за все 8 лет выдавались на руки по окончании курса. Таким образом, у нас к выходу из школы накоплялся некоторый «капитал». Конечно, «капитал» этот было всего каких-нибудь 200—300 рублей в лучшем случае, но до поступления на службу и это был клад, потому что, несмотря на страшную дешевизну жизни — продуктов, одежды, квартиры, несмотря на очень распростра-

неиный и охотно даваемый торговцами кредит и рассрочку платежа, в то же время заработать даже 50 копеек было гораздо труднее, чем теперь, в наше время, 500 или даже тысячу рублей.

Я, например, платил за комнату 2 рубля, а сколько раз меня выгоняли с квартиры за то, что я в течение нескольких месяцев не мог заплатить этого.

Так мы жили, учились и работали в нашу бытность в Строгановском училище. Это была жизнь, полная лишений, голодовок, но и пол-

25. Пейзаж с прачками. 1917



ная энергичных исканий и достижений. Жизнь, полная стремлений и падений, какую ни один из нас не променял бы ни на какие царские палаты и бездельное довольство. Жизнь в искусстве! Что могло быть светлее и радостней сознания, что ты ежедневно получил что-то новое, еще неизведанное. Сознания того, что завтра будет еще лучше.

Было у нас небольшое общежитие при училище. Надзирателями там были тоже художники, бывшие строгановцы. Там работали прямо день и ночь. Ничто не ускользало от наблюдения, все запечатлевалось,

а при постоянном руководстве и советах это приносило обильные плоды. Я не жил в общежитии первый год. Я жил у родителей. На втором году мама моя умерла. Я не мог жить с отчимом и ушел от него, несмотря на то, что в кармане у меня было 15 копеек. Последним толчком послужило то, что он меня совсем никуда не выпускал (я же кухонный мужик — некогда, надо работать). Только по праздникам я мог уходить на 2-3 часа.

Была весна, и хотя каникулы еще не начались, мы уже не занимались, так как были экзамены. Был день моего рождения, я выпросился вечером в Народный дом. Был отпущен «до 10 ч.». Концерты там кончались в 11 часов вечера. Я решил отвоевать свою свободу, считая себя уже взрослым, ведь сегодня мне исполнилось 16 лет, и остался до конца. Пока дошел до дому, уже было около полуночи.

Я постучал, отчим спросил: «Кто там?» — «Это я». — «А-а, это вы, — ну так можете идти туда, откуда пришли».

Это была прелюдия к скандалу, к бесконечному пилению на всю ночь. Тогда я решил раз навсегда прикончить всю эту комедию. Ничего ему не ответив, я повернулся и ушел. Я спрятал вещи под полом террасы, оставив себе только шинель, и пошел к товарищам, жившим неподалеку. Я прожил там одну-две недели и шел как-то в сад «Эрмитаж» к товарищу, с которым учился в Строгановском, — племяннику директора и владельца «Эрмитажа» — Щукину. Но каково же было мое удивление, когда при входе я наткнулся неожиданно ... на кого бы вы думали?! — на Колю Улиха. Моего дорогого Колю. После отъезда из Харькова до сего дня я не встречался с ним и ничего не знал о нем. Оказалось, что он уже несколько лет как живет в Москве. Сперва был помощником директора Бауэра в «Эрмитаже», потом, уехав в Петербург, был самостоятельным директором, потом, случайно отравившись какой-то краской, заболел, болел довольно долго, плохо поправившись, заразился от детей квартирной хозяйки оспой. Еле выздоровел, да и то благодаря приехавшим вовремя тете Мици и Лизе (бабушка умерла), которые самоотверженно ухаживали за ним, с трудом выходили его. Но он очень ослабел и даже не мог работать, а работа в театре трудная, тяжелая. Привыкнув к театру, он уже не мог жить без него. Сперва он исполнял в театре (у Сабурова [6], в фарсе) небольшие комические роли, и, так как публике он очень нравился, Сабуров предложил ему амплуа комика. Так он стал актером. И сейчас в Москве он уже второй год служил в фарсе у Сабурова, который гастролировал в этом сезоне в щукинском «Эрмитаже».

6
Сабуров С. Ф. (1868—1929) — театральный деятель, актер, антрепренер. С 1896 года совместно с актером А. М. Гориным-Горяиновым организовал в Петербурге театр «Фарс». В 1904—1908 годах работал в театре «Эрмитаж» в Москве. В антрепризах Сабурова участвовали известные актеры.

Так как пора уже было ему идти одеваться и гримироваться, он повел меня за кулисы в мужские уборные для актеров и перезнакомил меня со всеми артистами, с Сабуровым, Годзи, Фоминым и Монаховым, который тогда был еще молодым, только что начинающим дебютантом, познакомил с премьером Н. Ф. Легар, с женой Сабурова, тоже артисткой (и очень хорошей), Грановской и т. д.

Мы очень хорошо и весело провели время среди артистов, и после спектакля он, угостив меня ужином, потащил к себе домой. Мы проговорили с ним почти всю ночь напролет. Они жили на Садовой-Каретной уже несколько лет, и тетя Мици по-прежнему сдавала комнаты и отпускала домашние обеды артистам. Это дали ей совет все те же «клоуны» — артисты Бим-Бом, один из которых потом стал директором и хозяином

Московского цирка разорившегося Труцци [7]. Это был Бим (Радунский) [8].

7
А. В. Шевченко ошибается: цирк на Цветном бульваре принадлежал Альберту Саламонскому (1893—1913) — наезднику высшей школы верховой езды. В этом цирке выступала очень популярная цирковая семья братьев Труцци (дрессировщики лошадей). С 1909 года один из Труцци держал в цирке антрепризу.

8
Радунский М. С. (1872—1955) — создатель и участник музыкального клоунского дуэта Бим-Бом, выступавший под псевдонимом «Бим». С 1891 года начинается его долголетняя работа с Ф. Кортези, а позднее (1898—1920) с М. А. Станевским. Партнеры Радунского работали под псевдонимом «Бом».

Так она и прожила в Москве на одной и той же квартире до самой смерти, выдав предварительно замуж Лизу. Коля, когда был в Москве, всегда останавливался у нее. Ну, а теперь они и меня уговорили переехать к ним. У них было хорошо, тепло, как у родных, и весело. Беда была лишь в том, что Коля, бросив живопись, как-то уже не мог меня вполне удовлетворить, главным образом, конечно, потому, что сам не работал, да и я стал чувствовать, что он уже отстал от меня, хотя и был вначале моим учителем, что я по искусству знал больше его и чувствовал тоньше, чем он. Так я, прожив у него месяц, уехал назад в Сокольники. Там я (комната моя уже была занята) поселился уже у других товарищей — земляков-украинцев. Они как люди были еще лучше Улиха, еще сердечнее... Только два брата — мои товарищи — были железнодорожниками, все остальные жильцы не только их квартиры, но и других квартир в соседнем доме, были шантанными артистами, певцами, певицами, фокусниками, акробатами, цыганами и т. д. Все пили много, и я было втянулся, но, поняв, что так скоро и на Хитров рынок попадешь, решил бросить все и ехать от них куда-нибудь подальше, что я и осуществил, вскоре уехав с одним из товарищей по Строгановскому училищу в Люблино.

Люблино в то время было крохотной платформой. В полверсте от станции была деревня Печатники, хотя ей приличней было бы называться Огородники, так как все фактически занимались огородничеством, сажая и квася капусту. В летнее время, когда проветривали отдушники, вонь тухлой капусты не только в Печатниках, но и на станции и в Люблино была умопомрачающей. В самом Люблино, в полверсте от станции было большое Голофтеевское имение, превращенное в фешенебельную дачную местность с прекрасным парком, с прудом, с лесом и речушкой. Лес переходил в имение Кузьминки, Влахернское, поселок Вешняки — в сплошной лесной массив. Места были прекрасные — рисуй и пиши хоть день и ночь, лучше и не надо. Сам же поселок Люблино состоял всего лишь из 5—6 домов, без всякой зелени, совершенно пустынный. С другой стороны была платформа Перерва с монастырем, лагерем Межевого института и шлюзами на Москве-реке.

В Люблино имели дома и жили там постоянно только 5—6 семей железнодорожников — начальник станции, кондуктора, машинисты и т. д. Были еще лавки с домом лавочника. Вот и все. Одна только улица — дорожка, ведущая в имение, да и то до половины не застроенная.

Мой товарищ с матерью сняли себе квартиру во втором от станции доме обер-кондуктора, и мы поселились там в первом этаже, а во втором жили хозяева.

Товарищ мой Борис Федорович Астауров был добросовестным учеником, но нельзя сказать, чтобы природа наделила его каким-нибудь особым даром. Он переходил из класса в класс без задержек.

Мы много работали, доставая работу в Москве, и еще больше рисовали и писали, но уже главным образом летом. Живя круглый год вне Москвы, мы принуждены были очень рано вставать, так как в то время только летом поезда ходили (для дачников) через каждые 15—20 минут, зимой же их было три-четыре в день. Первый поезд проходил с останов-

кой в Люблино в 7 часов 03 минуты. С ним мы и ездили постоянно. Это было очень рано, занятия начинались в восемь тридцать, и мы, приехав в Москву через 15—20 минут, должны были еще по крайней мере полчаса либо дремать на вокзале, если было очень холодно, либо идти гулять. В большинстве же случаев мы сидели на вокзале и делали наброски с публики.

Вообще никто из строгановцев, или «строгачей», как нас называли, никогда не выходил из дому без альбома. Хорошая привычка! Теперь

26. Натюрморт с кувшином и яблоками. 1919



у большинства наших студентов не допросишься, чтобы они завели себе альбомы, да если и заведут, то у большинства они так и остаются пустыми. Нам же, работавшим и упорно и много, альбома редко хватало на целую неделю, в большинстве же на два-три дня. Так учась и работая, мы, хоть и нуждались, жили в надежде на будущее.

И вот однажды мы узнали новость. Земля, на которой был поселок при станции Люблино, принадлежавшая крестьянам деревни Печатники и негодная под огороды (негодная ли?), разбита на участки и сдается в аренду на 99 лет под постройку дач и домов. Кое-кто уже начал строиться, кое-что уже и выстроили. Но вот нагрянула строительная комиссия, и начался разгром. Тут не соблюдены пожарные нормы разрывов между домами, тут надо поставить каменный брандмауэр. Тут перенести дом на другое место, тут заборы неположенной высоты, не хватает аршина в высоту и т. д. «Где планы? Утверждены? Нет. Почему? В ме-

сячный срок завести и утвердить планы, в противном случае — снести дома». Начался вой. А так как в старой России всякий, носящий тужурку студента, был, по мнению обывателя, «либо медик, либо анжинер», то все и бросились к нам за помощью. Мы никому не отказывали, никогда никого не подводили и, если не могли успеть одни, отдавали работы товарищам, которые были очень довольны.

Это было весной, мы были очень рады такому заработку. Наконец вздохнем свободно, наедимся до смерти, оденемся. А то со мной был

27. Спящий мальчик. 1919



как-то один такой курьезный случай. Задолжал я хозяйке, матери товарища. Она и выгнала меня, да еще в компенсацию взяла мои новые брюки. Остались у меня только те, в которых я колол дрова (была и такая работа). Они вскоре разорвались. Я тогда жил на Ляпинке нелегально, у одного нашего же студента Д. Шибаева. Ну вот и ходили мы с ним на занятия через день по очереди в его брюках до тех пор, пока он не раздобыл где-то взаймы для меня и не купил мне на Сухаревке самые дешевые, но новые брюки. Хотя они и оказались без зада и в них ходить было очень неудобно, однако пригодились...

Мне придется сделать маленькое отступление, так как теперь мало кто знает, что такое Ляпинка, а учреждение это было любопытное. Представьте себе — двор-пустырь, где стояли два огромных сарая с воротами, но без окон и дверей. Это складские помещения купца Ляпина. Построив себе фабрику и при ней новые складские помещения, он бросил свои старые сараи-склады. Несколько лет они стояли пустыми. Наконец (видно, кто-нибудь надоумил его, не иначе), он решил облагодетельствовать московских студентов. Нагнал рабочих — выломали и заложили кирпичом ворота в склады, проделали окна, оборудовали отопление, провели водопровод, канализацию, разделили сараи фанерными перегородками, не до-

ходящими до потолка, так чтобы слышно было, о чем говорят не только в соседней комнате, но и вообще где бы то ни было. Комнаты были на два, четыре и шесть человек каждая. Полагались койки, по табуретке и стол большой и маленький — по числу жильцов. Ну вот и готово общестуденческое общежитие Ляпиных [9].

9 «Ляпинка». Два брата купцы Ляпины (холостяки) в 80-х годах устроили во дворе своего дома № 24—26 по Б. Дмитровке (ныне Пушкинская улица) общежитие, где давали приют беднейшему студенчеству, литераторам, актерам и др.

Оно было бесплатным, и попасть на свободную вакансию было очень трудно из-за того, что главным контингентом были не бедняки-студенты, бившиеся как рыба об лед, чтобы только получить образование, а так называемые «сыновья благородных родителей». «Сын благородных родителей» — этот термин сейчас и невозможен у нас и потому никому незнаком.

В «доброе» же старое время обыкновенно в вагоне конки или трамвая или на дачном поезде в первых вагонах с передней площадки появлялся субъект, очень потрепанный, с подошвами, прикрученными проволокой или бечевкой, но в пенсне (нового золота) на ленточке или на той же «золотой» цепочке, перекинутой за ухо, в целлулоидном, сильно грязном и пожелтевшем «крахмальном» воротничке, в пальто, из-под которого просвечивало кое-где голое тело, так как никакого белья, кроме воротничка и манишки, да самого невероятного цвета галстука, не было и в помине. Он снимал шляпу, приглаживал волосы и начинал говорить по-французски, по-немецки или по-английски, а нередко и на всех трех подряд. Потом обращался к публике, надеясь найти простачков. «Господа, помогите, посочувствуйте — сын благородных родителей, бывший студент, задолжал, пришлось бросить университет, помогите подняться из грязи интеллигентному человеку...» и т. д. Вот такими кандидатами в бывшие студенты, никогда не бывающими в учебных заведениях, днем спящими, а по ночам пьянствующими, была Ляпинка полна. Они на каникулы никуда не уезжали. Если кто и пропадал, то мы узнавали неизменно через несколько дней, что он либо на Хитровом рынке бродяжит, либо в тюрьме. Жилось на Ляпинке плохо. Как только вы открывали двери, вас окутывала вонь от уборных, от помойки и сырость. Помещение было разбито на маленькие комнатки фанерными перегородками, приблизительно в полтора человеческих роста, что особенно по вечерам при большой высоте напоминало стойла или карцер в реальном училище. Высокий темный потолок только усугублял это впечатление. Никакой мебели, кроме коек, стола и табуретки по числу живущих, там не было; было тесно, грязно, неуютно. Как я уже говорил, это было ведь общестуденческое общежитие, так что в нашей комнате (на 6 человек) было два художника, медик и три студента консерватории: один певец, два музыканта — один скрипач, другой играл на тромбоне. В соседних комнатах было не лучше. Вот и представьте, как мог медик зубрить свою анатомию под звуки скрипки и тромбона или под упражнения вокалиста. Вот так и приходилось жить. Но я жил там недолго — до новых брюк, и потому не пострадал. Но это еще в прошлом.

Теперь мы жили «князьями». Нам всего хватает, и мы можем учиться, ни о чем не думая, так как работа по съемке планов пустяковая. Самое трудное — это утвердить в Управе план — «провести дело» через все инстанции. Но мы скоро перезнакомились со всеми чиновниками и, угостив двух-трех из них, делали все очень быстро и без очереди. Потом мы познакомились с подрядчиками-строителями, и они, в особенности один, самый деятельный (и самый симпатичный ярославец), рекомендовал нас новостройщикам как самых добросовестных, самых дешевых. Конечно, архитектор взял бы раза в четыре-пять дороже нас. Мы же обра-

щались к архитектору (двоюродному брату моего товарища) только за визой. Он писал: «План проверен, строить разрешаю, архитектор такой-то» и ... брал с нас за это десятку. Для него это был пустяк («на папиросы — и то не хватит»), а для нас это была «сумма», на которую обыкновенно жил студент целый месяц, потому я и не называю его имени, а то, пожалуй, ему теперь стыдно будет, — ведь уже в то время он был видным архитектором, имевшим свои собственные дома и очень хорошо зарабатывавшим.

28. Натюрморт с желтым кувшином и белой пиалой. 1919



В августе мы уже переехали в «собственный», своим горбом заработанный дом. Распахали и унавозили к будущему году землю под огород. Весной подсыпали золы и развели огород с картошкой, огурцами и помидорами и всякой мелочью, вроде редиски — на славу. Так мы, живя в Люблино и учась, построили почти все Люблино. Теперь оно уве-

личилось раза в три-четыре, но начало положили мы — два 18—19-летних студента, и мы гордились этим. В этом году и рисовалось лучше «у себя дома».

Мы сняли участок далеко от станции. Но зато и от пруда близко, и у самого парка Голофтеевского имения, так что фасад и терраса дома нашего выходили прямо в лес, от которого нас отделяла только канава в аршин шириной. Зимой было далеко ходить на поезд (этого мы раньше во внимание не приняли). Собственно, даже не ходить, а прежде чем идти — расчистить дорогу от снега.

Так мы жили. Находили средства, чтобы как можно лучше учиться.

Мы вставали круглый год в пять, редко в шесть утра, стараясь, чтобы режим жизни был одинаков, независимо от времени года. Так удобнее было распределять время: и для работы, и для прогулок, и для работы на заработок, и даже просто для отдыха, для поездок в город, для работы в огороде и палисаднике, где у нас было много цветов и плодовые деревца. Приходилось работать и по дому: тут надо сделать вешалку, там прибить гвоздь, там покрасить что-нибудь, побелить потолок (потом мы оклеили его глянцевой белой бумагой, а стены выкрасили светлой охрой и белилами — светлой, почти кремовой). Мы поливали огород и «сад», в 6.30 завтракали картофелем (своим собственным) с постным маслом, селедкой и луком. В 7 часов мы уже уходили на работу в окрестности, в парк и на реку в Кузьминки, во Влахернское. Зарисовывали и писали акварелью, изучали архитектуру дворцов и ее обмеривали. Зарисовывали детали, роспись, мебель, посуду и т. д. Писали пейзажи и зачерчивали планировку парков с прудами, беседками — миловидами. К трем часам приходили домой. Приводили все материалы за день в порядок, предварительно, конечно, пообедав, так до шести часов. В 6 шли пройтись на станцию — нет ли писем, журналов художественных, так как мы были теперь богачами и могли себе доставить это почти необходимое удовольствие. В 11—12 часов мы уже ложились спать.

Так я прожил в Люблино около четырех лет.

Мы закончили в Люблино все свои летние работы — архитектурную работу и эскизы для конкурсных работ. Почти перед отъездом я вспомнил, что хотел обойти все окрестные часовни и кладбища, чтобы зарисовать интересующие меня элементы древнерусского искусства. Обошли мы с Борисом и все ризницы окрестных монастырей, где также сделали интересующие нас зарисовки. Были и в летней резиденции Иоанна Грозного — Коломенском, которое помещалось за Москвой-рекой, как раз против Люблино, надо было только перейти через шлюз. Мы сделали там несколько пейзажей, зарисовали памятники архитектуры и отдельные детали.

Теперь, по существу, я окончил свое летнее задание и мог безболезненно переехать в Москву, потому что, конечно, в Москве жить было намного удобнее, особенно в смысле экономии времени. Но были и свои крупные недостатки. Например, мне не хватало воздуха, простора, купанья, леса, физической работы, и это очень сказывалось как на самочувствии вообще, так и на здоровье в частности.

Но тут меня выручил один товарищ (теперь архитектор) Глушков, очень талантливый человек с очень живым темпераментом, с ним мы ежедневно ездили на велосипедах в Сокольники и в Богородское купаться и рисовать, что занимало четыре-пять часов в день. Потом я стал уезжать на лето в деревню. Но об этом в свое время, позже.

Вновь, живя в Москве у отчима, я стал ходить в Исторический музей и в строгановскую библиотеку, где осматривал и изучал необходимый материал для моих конкурсных работ.

Наконец, все было подготовлено, эскизы окончательно все переделаны и детали были ясны. Я достал необходимой бумаги (брис-

тольской) и начал исполнение двух проектов. Я решил делать дубовую столовую из четырех предметов (стол, стул, шкаф, сервант) и часовню-склеп.

Мебель я сделал с малым количеством резьбы, но с инкрустацией из керамики и с оковкой углов металлом. Вышло ничего, но меня не удовлетворяла работа. Я даже не хотел ее давать, но настоял отчим: «Ведь под девизом, не получишь премии, никто об этом и не узнает...», — и я дал.

Мне хотелось посмотреть работы на выставке среди других работ. Вторая работа, по-моему, вышла намного лучше, изящней и цельней. А на конкурсе вышло наоборот: за мебель я получил для начала вторую премию, а за часовню — третью премию.

Я сам понял на выставке, что если мебель и была тяжеловата, «так ведь это же дуб» (как сказал один преподаватель), «так и должно быть, хорошо».

— Это ваша? — спросил он, но я, будучи уверен, что ничего не получу, отказался от авторства.

Я спросил его, когда мы с ним осматривали работы, и про часовню, но он ответил, что это «бирюлька».

— Очень плохо? — спросил я. — А мне нравится.

— Нет, не плохо вовсе, а все же это не склеп, не надгробие, это не характеризует идеи, а в остальном даже хорошо.

Я, желая как можно больше получить для себя полезных суждений, спросил:

— А вот Нивинский (его по стилю и манере писать можно было узнать, несмотря ни на какие девизы)? Ведь это тоже изящно, тоже легко и тоже не склеп?

— У Нивинского другое, у него замечательное чувство точности пропорций, деталей, замечательная, почти классическая увязка всего в целом, какая-то органическая способность, — сказал он. — Этому у него можно поучиться кому угодно.

Я приуныл было. Завтра состоится самый конкурс-оценка. Я не спал всю ночь, волновался.

Даже отчим заметил мое состояние и предложил сходить поужинать к хозяину квартиры граверу Герке (который тоже потом сыграл кое-какую роль в моем развитии). Мы пошли. Отчим, обыкновенно не пьющий и не любивший смотреть, когда пьет молодежь, сам уговорил меня выпить. Я выпил, и изрядно, наелся до отвала, а все же, уснув, как убитый, на полчаса, больше уж спать не мог.

С нетерпением я дожидался послезавтрашнего дня, дня объявления результатов. Мне было так неудобно и стыдно, что вдруг я не смогу сдержать волнения и как-нибудь проговорюсь, что я решил не ходить в училище до объявления результатов в газетах. Я поехал в Сокольники на этюды, а оттуда заехал к Глушкову.

Он уже был дома.

— А-а! — закричал он. — Вот он, лауреат, сам похвастать приехал.

— Что такое, в чем дело? — спросил я, сильно волнуясь.

— Да, да, хорош товарищ, нечего сказать, даже не сказал, что работал на конкурс, скрыл от меня.

Я молчал.

— Ну уж ладно, на первый раз прощаю, — сказал он. Я что-то лепетал, что ничего подобного, я не скрывал от него ничего ... я не работал и т. д.

— Ну ладно, ладно, теперь девиз вскрыт, нечего, поздравляю. Ты получил две премии — вторую и третью, — сказал он. — А еще сколько не получил?

Я его еле уверил, что делал только две работы. «Пока сам не увижу — не верю, работы плохие, я даже не хотел их давать», — говорил я.

29. Гладильщица. 1920



Меня оставляли пить чай, но я уехал домой. Я еще больше волновался — ведь конкурс еще не кончился, откуда Глушков мог знать?

Мне очень хотелось поделиться радостью с отчимом, но я решил ничего не говорить до получения утренних газет. Я приехал и лег было спать, но пришедший Герке стащил меня с кровати.

— Ишь ты какой, получил две премии и угощать не хочешь? — шутил он.

— Да откуда вы все взяли это, ведь просмотр еще не кончился,

30. Туалет. 1920



еще идет работа жюри и раньше завтрашнего дня ничего известно не будет.

— Ну да, — сказал отчим, — а мне сорока на хвосте уже все принесла сегодня еще в три часа дня.

Оказалось, что у них в конторе служил один молодой архитектор, который тоже работал на конкурс, и вот, когда он отпрашивался у отчима — узнать о результате, тот отпустил его с условием, чтобы он и обо мне узнал. Через полчаса он уже пришел назад с известием, что я получил премии за обе работы.

Я был очень доволен. Мне было как-то и стыдно, что на меня смотрят обывательскими глазами, как на какого-то вундеркинда, и приятно, что мой труд был вознагражден и что я все таки что-то понимаю.

Было не совсем приятно только то, что у меня вкус оказался тоже обывательским: то, что я считал совсем плохим, не хотел даже давать, оказалось у компетентных людей лучшим, а то, что я считал вполне доброкачественным, то было оценено ниже. Значит я менее понимаю, значит я плохой художник. Но я скоро успокоился, так как решил, что все это чепуха и что это только значит, что мне надо почаще бывать в библиотеке, побольше смотреть хороших вещей, развить вкус, повысить эрудицию. Все это еще придет, я ведь еще перешел в 4-й класс, всего восемь — еще учиться пять лет, а за это время подрасти можно — и я успокоился.

Отчим принес торт к чаю и даже позвонил Глушкову, чтобы и он приехал к нам. Мы поужинали, выпили, а потом полакомились и чаем с ореховым тортом.

Так начались мои завоевания в области искусства.

Потом я ежегодно до 1907 года работал на конкурс и неизменно каждый год получал премии, то одну, то две и всякий раз не ниже второй, первые же преобладали. Третья премия у меня была только одна.

Теперь у меня был новый друг — Костя Глушков. Я познакомился

31. Две женщины у стола. 1920



с ним как-то на репетиции (у нас в училище был балалаечный оркестр). Я играл тогда на балалайке и иа мандолине, Костя тоже. Мы разучивали и репетировали вещи к нашему вечеру, который бывал ежегодно 6 декабря — в день именин директора Глобы. После репетиции нам было идти по пути. Он зашел ко мне попить чаю, я показал ему свои домашние работы, он позвал меня к себе и тоже показал вещи. Потом мы ходили друг к другу, рисовать, вместе ходили на этюды. Потом, когда я купил велосипед, мы стали видаться чаще, и, наконец, он вошел в круг моих постоянных друзей. Он был славный малый, хорошо работал, и если мы не были знакомыми раньше, то лишь потому, что он поступил года на три раньше меня и по научным предметам был намного впереди. По художественным предметам мы были в одном классе, но встречались только иа рисунке. Он был сыном текстильщика — директора небольшой ткацкой фабрики, и по воле отца Костя тоже был ткачом, а текстильное отделение помещалось не в нашем, а в другом отдельном корпусе. Мы могли встречаться только на рисунке, да изредка в библиотеке, так как при фабрике была своя неплохая библиотека по специальности. Но Костя был хорошим, общительным, неглупым и очень веселым парнем — с ним было всегда как-то легко, мы стали часто бывать друг у друга. У него было два брата и две сестры, и мы всегда и помимо работы проводили время неплохо. Так прошел в учебе и работе весь 1904 год. На каникулы мы разъехались: я в Обоянь, а Костя — в Крым.

Кроме Глушкова, у меня были, конечно, и другие друзья, с которыми я встречался помимо школы. Еще до Обояни я ездил в деревню с семьей одной нашей студентки (впоследствии моей жены) и товарища по школе М. М. Щеглова, впоследствии профессора Харьковской Академии, который тоже был с матерью. Две семьи занимали низ дома, я — отдельно светелку, на втором этаже. Мы тоже, как и с Борисом, ежедневно много работали с натуры, писали, рисовали, зарисовывали деревянные постройки, резьбу, ходили в окрестности.

Это было в Звенигородском уезде, ныне в Истринском районе. Были в Воскресенском монастыре, где зарисовывали древнюю архитектуру и некоторые предметы в ризнице. Пейзажи в Звенигородском уезде были замечательные, и мы работали с большим увлечением. Но нас было много и, кроме того, было много женщин, и это мешало работе. В конце концов мы все перессорились, и я уехал в Москву.

В Обояни, как я уже говорил, раньше жили моя бабушка и тетка, которых я не видел уже лет около десяти. После такой долгой разлуки было не до работы, да и обстановка была не та. Во-первых, это хоть и маленький, но все же город, где нельзя выйти без шляпы, не говоря уже о том, чтобы пройтись по улице босиком.

Я много ездил по России и заметил, что почти, как правило, чем меньше, чем паршивей городишко, тем больше претензий в нем на этикет. Я думал, что это происходило потому, что все эти городишки в свое время были либо военными городками, лагерями, где жили потомки бывших офицеров, либо это были резиденции кавалерийских частей со всей полковой знатью из привилегированной аристократии, так как в гусарских, уланских, драгунских полках на жалованье прожить нельзя было. Надо было иметь свой капитал, чтобы поддерживать честь полка, его «традиции» (т. е. пить без меры, играть в карты без удержу — вообще мотать деньги без счету). Павлоград, Елизаветград, Обоянь как раз принадлежали к числу таких городов.

Части ушли из них, а «традиции» и чванство осталось. Например, в Обояни тогда была только одна улица мощеная, все остальные же представляли подобие гоголевского Миргорода — немощеные, с громаднейшими лужами посредине, заросшие муравой и лопухами, с целыми стадами гусей у луж и со свиньями в грязи. Тем не менее выйти без шляпы или без галстука было равно преступлению. Никто не отважился бы подойти к вам на улице и поздороваться. Если же вы сами вздумали в таком виде поклониться кому-нибудь — все, без исключения, не ответили бы вам, сделав вид, что не узнали вас. А я привык ходить на этюды босиком, в неподпоясанной рубахе — блузе, без шапки. Да и отношение ко мне было вообще особое.

— Что вы все никак не наработаетесь, — говорили мне, — так можно в какого-то, извините, рабочего превратиться, а на что вам это? Вы ведь человек искусства, «творец», а не портной какой-нибудь, который ничего не умеет и не чувствует, кроме верстака под задом.

Объяснить этим старым «баронессам» и генеральшам что-либо или спорить с ними было совершенно бесполезно. Но меня все это тяготило, и я, едва прожив три недели, поспешил домой в Москву. Для выполнения конкурсного проекта, — сказал я всем.

— О-ооо! — говорили они многозначительно. — А что же это за проект?

— А это, — говорил я, — пока тайна — конкурс закрытый, работы подаются под девизом, и ни одна душа не должна знать ничего до вскрытия конверта с фамилией внутри. Я не имею права разглашать тайны.

«О-оо!» — опять говорили они и ... успокаивались.

При этом какая-то старая майорша вспоминала, как ее муж раз

32. Портрет дочерн. Этюд. 1920



получил приказ из полка в закрытом конверте, как она просила его показать ей, как она плакала и все же муж не показал. Тайна, военная тайна.

— Вот, вот, — сказал я, — у нас то же самое.

Вообще для работы это лето было неудачно. Я привык работать с кем-нибудь из товарищей, чтобы было с кем поговорить, поделиться мыслями, иногда даже посоветоваться, а тут меня окружала «молодежь» — либо пьянчужки-кадеты, либо еще больше — пьянчуги-семинари-

33. Пейзаж с прачками. 1920



сты. Что же делать, как не пить в таком «благословенном» городе, где на весь уезд даже библиотеки не было, не было ни клуба, ни театра, ни кино — ничего не было! Маленькие домики с садочками и огородами по нескольку десятин, с погребами, медами, запеканками — вот все интересы горожан. Из учебных заведений были церковноприходская школа для мальчиков и прогимназия для девочек — вот все культурные учреждения.

Для конкурса я работал уже дома в Москве и сделал всего одну работу. Премию (тоже вторую) я все же получил.

Я застал в Москве и Костю Глушкова, с которым мы ездили на велосипедах на этюды за город, и Петю Щукина, с которым я ходил в «Эрмитаж». Второй месяц каникул промелькнул незаметно, вот снова

мы в школе. Это был особый год. Я терял Костю Глушкова, который, окончив по наукам все восемь классов, по искусству окончил пять классов и, получив диплом ученого рисовальщика и технолога-ткача, ушел. Отец его к этому времени уже умер, и он мог сам распоряжаться выбором карьеры. И он выбрал. Он любил искусство, любил живопись, но любил и точные науки. Он поступил на архитектурное отделение. Мы остались друзьями и часто встречались, а работали на этюдах всегда почти вместе. Я тоже перешел с металлообрабатывающего отделения на декоративное. Декоративное отделение было сперва узкотеатральное, где курс вел Константин Коровин, но со второго года моего пребывания там программу его сильно расширили, и оно стало декоративно-монументальным отделением. Коровин отказался руководить им и ушел, чему директор Глоба очень обрадовался. Нам объяснили, что, по мысли создателей этого нового декоративного отделения, оно должно вмещать в себя все специальности. Мы должны были там выучиться не только письму декораций или росписей. Мы должны были выучиться создавать проекты целого архитектурного ансамбля как снаружи, так и изнутри и со всем содержимым — мебелью, арматурой, коврами, тканями, паркетами и так далее.

Но... вот из-за этого-то оно и закрылось в конце концов. Глоба хотел закрыть его уже в конце первого полугодия, но мы мужественно сопротивлялись. Не обошлось и без эксцессов, но все же мы вышли победителями. Злые языки говорили, что у Глобы «нашла коса на камень». Говорили и еще злее, что он хочет сделать с открытием этого реформированного «декоративного» отделения только демонстрацию, чтобы выкурить Коровина, которого все студенчество очень любило и не только в Строгановском училище, но и в Академии и в Училище живописи, ваяния и зодчества. Считаясь с этим, а также со званием академика живописи, только что полученным Коровиным, нельзя было так легко отказаться от него, так вот Глоба и придумал «трюк».

Но... действительно — нашла коса на камень. Он пытался все свалить на Коровина, что, дескать, вот, затеял, а сам сбежал в кусты. Потом он стал говорить о высоком звании «художник» и что мы, художники, не захотели быть в зависимости от «каких-то архитекторов», а сами самостоятельно построить мы не сможем, так как не хватает знаний по специальности, открывать же еще новое архитектурное отделение — никто денег не даст.

Хорошо быть свободным художником, а быть на побегушках у других, таскать для барина каштаны из огня не стоит. Все это так. Но мы, уже начав заниматься живописью — маслом и клеевой — она была в школе только на декоративном отделении, полюбили ее до предела, потому и решили сопротивляться.

Тогда Глоба решил назло нам «увеличить» количество часов по композиции и сократить живопись раза в три. Не прошло. Тогда он распорядился прекратить для декораторов отпуск денег на натуру. Но уж если бороться, то бороться до победного конца. Глоба пользуется «трюками», так и мы придумали «трюк», да еще какой!

Теперь, после 1905 года, мы уже не были послушными овечками, которых можно стричь как хочешь. И мы постановили: школа для того, чтобы учиться. Если нам не дают учиться, мы должны бороться за свое право. И придумали «трюк», правда, злой в достаточной мере, но зато безотказно подействовавший. Не дают натуры, не оплачивают — посмотрим! Пожалуй, что и заплатят. Мы послали одного из швейцаров на Цветной бульвар и велели привести для позирования проститутку — настоящую, только чтобы не была уж очень противной. Он нашел и привел вдребезги пьяную проститутку, но очень красивую. Она разделась, посидела, потом пришла и на другой день, и на третий, и на четвертый, а по-

том категорически потребовала денег. Дежурный вышел и сказал, что денег ему не дали, пусть придет сама, а то не дадут.

Настоящим образом проинструктировав ее, да еще для храбрости дав ей выпить, мы велели швейцару проводить ее в канцелярию, которая была рядом с квартирой Глобы.

«Требуй, — сказали мы ей, — и не уходи, пока не заплатят. Зови директора и требуй». Так она и сделала. Когда бухгалтер заявил ей, что директор не велел платить, она стала «требовать». Она орала и ругалась

34. В кафе. 1920



так, как вряд ли сумел бы пьяный грузчик или ломовой. Она так настойчиво орала, что, наконец, услышал через стену сам Глоба и пришел на крик в канцелярию.

— Это еще что такое? — спросил он.

И она стала обругивать его такими словами и так виртуозно, что он схватился за голову и сказал бухгалтеру:

— Ну, черт с ними, с этими проклятыми художниками, платите им все, что они захотят, но только после этого выпуска у меня больше «художников» не будет. Да я сам скажу им об этом — не обрадуются.

Трюк удался, мы победили.

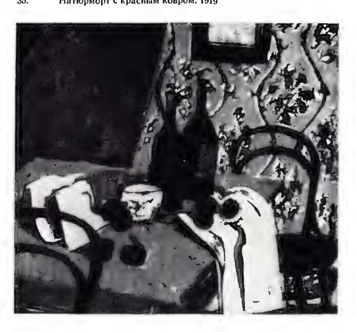
«Натурщицу» постарались поскорей отпустить и взять новую, настоящую. Швейцар рассказал нам, что директор зол и собирается к нам, но мы решили не пускать его. Мы заперлись изнутри на ключ, и, когда он стал стучать и кричать, мы ответили (очень вежливо), что по постановлению общего собрания во время занятий вход для всех воспрещен, только после окончания занятий можно.

— Ну и черт с вами, — сказал он и уж больше никогда к нам не заглядывал.

Вот уже мои воспоминания о старших классах Строгановского училища. Осталось учиться только два года, а я еще ничего не сказал о самом главном лице, о директоре Николае Васильевиче Глобе, которому Строгановское училище обязано и своим существованием и своим возвышением, так как при прежнем директоре — Львове — училище было на волосок от полного захирения, если бы не Глоба с его бешеной энергией и стальной волей.

Это был видный, довольно красивый мужчина гвардейского роста, очень представительный, но отнюдь не симпатичный, скорее даже наоборот. В его лице что-то было отталкивающее, жестокое. В детстве я всегда себе представлял такими пиратов, разбойников и т. д. На самом же деле он был просто эгоистом и карьеристом до мозга костей, никогда палец о палец не ударял без учета своей личной выгоды. Но он был умен, и даже умен незаурядно. Кроме того, он обладал непреклонной, ни перед чем не останавливающейся для достижения цели волей. Он окончил

35. Натюрморт с красным ковром. 1919



Академию, но художником был ниже среднего уровня — это ремесло не сулило ему ни славы, ни крупных доходов. Зато он был великолепным организатором — смелым и энергичным. Он умел подобрать себе штат сотрудников. У нас в Строгановском благодаря Глобе был собран весь цвет искусства, все лучшие художники, но они в то же время должны были быть педагогами. Надо отдать ему справедливость — он не жалел на это никаких денег и всячески шел навстречу нужным ему людям. Он умел всюду пролезть, завести связи и пустить их в дело по своему усмотрению. Но это был человек без всякой этики. Он мог для достижения своей цели пойти на какие угодно неправды, на шантаж, мошенничество. Не говоря уже о том, что мелких гадостей, доходивших до цинизма, он даже вовсе не замечал, а если был изловлен, с полной беззастенчивостью еще и поиздеваться мог над пострадавшим.

Один из таких случаев был со мной весной перед окончанием курса. Надо сказать, что служить в царской армии у меня не было ни малейшей охоты. В Строгановское присылали ежегодно весной много запросов со всей России на преподавателей графических дисциплин (рисунок, черчение, чистописание) и специальных предметов (история искусства, начертательная геометрия, теория перспективы, теория тканей, композиция и т. д.). В тот год прислали требование в училище на преподавателей сразу для нескольких школ (для реального, института благо-

родных девиц, и двух гимназий — мужской и женской). Да еще куда? — на Украину, да еще в мой родной Харьков! Я отправился к Глобе сообщить ему о своем согласии ехать.

Он принял меня очень приветливо. Наговорил кучу любезностей.

— Как? — восклицает он в ужасе. — А ведь вы талаитлнвы и вдруг хотите ехать в какую-то дыру, в провинцию, чтобы опуститься там, похоронить себя. Ну, голубчик, что вы, я ведь всегда и везде говорил, что кроме Нивинского, Адамовича и вас — у меня никого и нет! Вам разве

36. Братья Сирано — жонглеры. 1920



можно ехать куда-нибудь? Нет и нет! — патетически орал он. — Даже в такой крупный центр, как Одесса, нельзя ехать!! Нельзя ехать даже в Питер, для вашего таланта даже Питер — столица все-таки в художественном отношении — является не больше чем провинцией, чиновничьим городом, мертвым городом. Да, да, ваше место только в центре искусства — в Москве, даже не только в Москве, а в Строгановском, здесь, у нас. Я также решил, что вашу троицу я никуда от себя не пущу. Отказывай-

тесь, голубчик, скорей от вашего Харькова, ну его к богу. Смешно даже, — говорил он, не давая мне вымолвить ни слова.

— Но, Николай Васильевич, мне не хочется, откровенно говоря, идти в солдаты, а Харьков освобождает от службы, — сказал я.

— А вы что, видели, что у нас преподают офицеры? Если какая-то там заштатная гимназия освобождает, то вы что думаете — Строгановское ниже гимназии? Бросьте шутить! Я никогда еще не давал никому вредных советов, а вам тем более. Сейчас же прямо от меня идите в канцелярию и отказывайтесь, а завтра... нет, послезавтра приходите ко мне, и вы к тому времени уже получите назначение, с 1 июня вы уже будете получать жалованье. Поедете до 1 сентября отдыхать, а первого сентября и за занятия. Ну, идите же с богом!

Я все еще не верил в такое счастье.

— Ну, что же вы колеблетесь, я же вам, кажется, дал слово, что послезавтра уже будет приказ о вашем назначении.

— Значит, вы не шутите? — спросил я.

— Ну, какие же шутки тут! Просто и для меня приобрести талантливого человека и для вас остаться в родном училище — для нас обоих это одинаково выгодно.

Я еще раз поблагодарил и с легким сердцем пошел в канцелярию. Когда же я проходил мимо окна кабинета, он крикнул мне:

— Так не забудьте же прийти послезавтра!

Я поклонился ему и ушел. Послезавтра, в назначенный час аккуратно я пришел к нему. Он сделал вид, что что-то читает и не замечает меня. Точно какое-то предчувствие кольнуло меня. Я кашлянул и поздоровался, но ... он не ответил.

Так простоял я болваном минут 20—30. Я ужасно волновался, и мне казалось, что прошло по крайней мере несколько часов. Наконец, к нему пришел еще кто-то. Он сейчас же принял его и очень радушно.

— Я давно вас жду, долго же вы не показывались, ну как вы?

Потом он обернулся ко мне с таким видом, как будто впервые увидел.

— Здравствуйте, выйдите на минутку, я освобожусь и тогда вас приму.

Я вышел. Я увидел, что он кого-то «давно ждал», решил, что все в порядке — просто ему не до меня было. Я просидел в вестибюле часа полтора-два, ожидая. Наконец, посетитель ушел. Но уходил и Глоба.

— Николай Васильевич, я к вам.

— Ко мне? — как бы удивился он. — Ну что вам от меня угодно?

— Я пришел по вашему приказанию.

— Ну? Ну скорее, в чем дело?

— Как в чем? Вы ведь велели мне прийти сегодня к 10 часам утра относительно места. Вы разве забыли?

— Какого места, в дворники? Но у меня их и так пять человек!

— Вы шутите, Николай Васильевич, вы велели мне прийти, чтобы получить официальное назначение на должность преподавателя у нас в училище, и когда я вас переспросил — не шутите ли вы, вы заверили меня директорским честным словом, что все серьезно и что вы даже довольны этим.

Он цинично расхохотался.

— Бывают же наивные люди. Ха-ха-ха-ха — директорское честное слово — ха-ха-ха-ха! — смеялся он, подчеркивая слова. — Ну и что же?

— Ничего, — сказал я, — но по-вашему выходит, если я только верно вас понял, что я наивный человек и что слову директора, да еще и честному, не надо было верить. Так, что ли?

— А ведь вы не глупы, вы, правда, лишь только теперь, но все же догадались, что в «свободном» государстве всякий свободный человек

(ведь у нас свобода слова — не правда ли?) сможет что угодно дать, но и что угодно взять обратно, — «острил» он, издеваясь.

Я стал терять терпение, я готов был набить ему физиономию. Но он круто оборвал шутки и грубо сказал:

— Да, обещал, а потом передумал.

— Это не важно, — сказал я, — что вы обманули меня, если вы заметили (наверное, заметили), вы ведь тоже не глупый человек, я не особенно вам верил с самого начала. Слово есть слово и, конечно, для

37. Курильщик. 1919



честных людей. Я забыл, что я говорю не просто с директором, а с Глобой. Я жалею только, что поверил вам. Вы подвели меня с местом у меня на родине и с военной службой. А в остальном ... ну что же, Глоба — как Глоба!

— Что вы хотите этим сказать?

— Хочу сказать то, что сказал бы всякий честный человек, как вы выражаетесь, «свободный человек», хочу сказать и, конечно, скажу! Слушайте же, вы просто бесчестный человек, просто, как у нас принято говорить в таких случаях — подлец, и я жалею, что потерял в разговоре с таковым целый день работы.

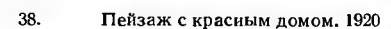
Повернулся и ушел. Я рассказал об этом всем товарищам, предостерегая их, чтобы они не попали впросак. Глоба, конечно, не мог не знать

об этом, но он очень любезно разговаривал при встречах, как будто ничего не случилось.

Можно рассказать еще один эпизод из эпохи 1905 года.

Когда начались волнения, наше училище первым объявило забастовку. Мы устроили летучий короткий митинг и пошли снимать с работы других в Училище живописи и ваяния, Практическую Академию и не помню, куда еще.

Глоба никакого протеста не высказывал. Учащиеся устраивали



38. Пейзаж с красным домом. 1920



митинги, не занимались. Потом, когда некоторые поняли, что восстание должно провалиться при такой плохой подготовленности, непартийные перестали ходить на митинги, сидели дома, собирались друг у друга кружками человек по пять, по восемь, работали, когда всех уже по многу раз перерисовали, стали читать. Библиотеки были закрыты, приходилось довольствоваться своими запасами. Так и коротали время.

Когда все кончилось, на Глобе увидели белые брюки, да с золотом!! Оказалось, что он и тут «подработал». Работа эта называлась «Не бывать бы счастью, да несчастье помогло». Оказывается, в то время как строгановцы забастовали, сами снимали с занятий других, он поехал к нашему шефу, к великой княгине Елизавете Федоровне, и сказал ей, что он отпустил нас на каникулы немного раньше обыкновенного, чтобы мы не попали под растлевающее влияние «разнузданных масс».

— Я стараюсь, чтобы Строгановское училище оправдало свое название «императорское», чтобы оно всегда и во всем было на высоте, и я думаю, ваше высочество, что я не слишком превысил власть, распустив их раньше срока.

Ну, конечно, она ничего против не имела. Ну, конечно, она всегда ценила таких ревностных работников и, конечно, обещала их не забыть впредь. И не забыла. Он был «пожалован» ею званием камергера ее двора со всеми привилегиями, подобающими такому высокому званию.

Вообще подлец «патентованный», я не ошибся, назвав его так, и он даже не обиделся — этот «хозяин своего слова».

И тем не менее, когда он хотел, он мог быть обаятельным человеком. Говорили, что это он просто «дурил». В общем же он был посто-



39. А. В. Шевченко. 1906. Москва

янно весел, остроумен, много и хорошо говорил, был большим патриотом, терпеть не мог преклонения перед «заграницей» и, если какая-либо студентка, желая понравиться ему, надевала дорогое заграничное украшение или какую-либо кофточку, платье или шарф, он наскакивал, как коршун.

— Что это с вами, мадемуазель, что это вы нацепили (или напялили) на себя? Разве вы не русская и не художница? Разве вы не понимаете, что это безвкусица? Разве вы не знаете, что господа англичане, французы-«дельцы» более патриотичны (к сожалению), чем мы, русские, что они действительно хорошие вещи никуда и никому не продают, а оставляют для себя, разве вы не знаете, что они торгуют только с неграми в колониях и только после того, как даже там их не берут — везут этот хлам в Россию, не забыв для порядка надбавить к стоимости все убытки от путешествия к неграм и обратно? А такие вот, как вы, развешивают

уши и в восторге говорят — ах, как это мило! Что значит иностранная культура... и т. д.

Он лелеял мечту создать новый русский современный «строгановский» стиль на основе изучения памятников старины, и надо сказать, что многого он и добился, особенно в чеканке, в мебели, в набойке. Конечно, все это было не без ошибок, не без дурного вкуса даже, но в целом школа была на верном пути.

Глоба был очень энергичен, всегда знал, что хотел, и неуклонно шел к цели. Его ненавидели как человека все, тем не менее гордились им, ценили как директора, как организатора и в основном любили его, прощая ему его гадостные мелочи.

Таков был Глоба — человек с характером, полным противоречий, но безусловно очень крупная, яркая личность как общественный деятель. В послереволюционное время, когда он заведовал кустарным магазином, ему, конечно, тесно там было, не хватало поля для деятельности, и он при первой возможности удрал за границу. В Париже он открыл школу, подобную Строгановскому училищу. Для Парижа она не нужна была. Он потерял надежду возвратиться с ней в Россию, опустился, забросил дела. Рассказывают, что перед смертью он сказал: «Я работал для своей родины, я ей не нужен, видно, а работать здесь я не намерен». Так и умер этот потерявший волю человек.

Среди всяких мелких волнений, дрязг и трепки шла у нас напряженнейшая работа перед окончанием курса. Мы работали чуть не круглые сутки то в училище, то дома, собираясь друг у друга и самостоятельно. Нам немало помогали кроме школы некоторые преподаватели, среди которых особенно надо указать на Горского, Ноаковского, Виноградова, Первухина.

Горский систематически заходил к нам домой, рассказывал о старом времени, об академии, вел беседы об искусстве, о старых и современных художниках. Зачастую он и сам работал с нами, но работы показывал нам редко, в большинстве случаев он рвал их. Когда мы спрашивали: «что это значит?» — отвечал: «Я уж стар стал, забыл «пяточку Антиноя», а без нее ничего не выйдет».

Эта «пяточка» появилась первоначально при следующих обстоятельствах. Горский преподавал в классах масок и голов. И вот как-то, когда он обходил учеников, он остановился около меня и сказал:

— Да, без «пяточки Антиноя», видно, ничего не сделаешь, — и пошел дальше.

Потом, когда он был у товарища, у которого мы собирались обыкновенно после школы и рисовали там одного молотобойца-старика, всего изуродованного временем и работой, Горский сам вернулся к «пяточке»:

— ... Когда я еще был в Академии, стоял вот такой, как этот, Иван-швейцар, пьяница и штатный натурщик, которым пользовались в экстренных случаях, — говорил Горский. — Я как-то сижу и рисую этого Ивана, а он был еще потрепаннее, сижу и стараюсь нарисовать как можно похожее, а профессор подходит и говорит: «Пяточка-то какая тут, вы и забыли».

Натурщик был довольно старый и изуродованный трудом человек, который, прежде чем попасть в Академию, кем только не был. Ноги у него были все в узлах, а пятки до того расшлепаны, что можно было подумать, что он провел всю свою жизнь, стоя на ногах. Одним словом, это были не пятки, а какие-то стоптанные копыта.

А профессор и говорит: «Вы думаете, что публике, зрителям большое дело до того, что у вас был такой натурщик? да еще плохой? Ничего подобного. Зритель ни анатомии не знает, ни этого натурщика не видел и не интересуется всем этим, а вот Антиноев да Германиков он видел, и немало, и ни у одного из них не было лошадиных копыт. Зрителю нужно

нормальное (если уже не идеальное) изображение природы, а не изуродованное».

— Ну вот и весь сказ, — произнес Горский, подумав. — Я как-то, проходя мимо вас, когда вы рисовали голову этого Куминова, посмотрел на него, посмотрел на ваш рисунок и вспомнил вслух про «пяточку Антиноя», но ничего не сказал вам. Да, что же скажешь, это ведь не брюлловские времена. У вас был рисунок очень хороший, очень похожий, ничего и не скажешь, а вот шевелюра у Куминова... не волосы, а матрац

40. Прачки. 1922



какой-то, так что из-за этого матраца человек и на человека-то не похож.

— Ну да теперь все можно, — говорил он, — вон передвижники пишут же картины — изображают (да еще говорят, реально) какого-нибудь Ванюшку-пастуха. Ноги в траву либо в валенки спрячут, руки в карманы, а голову до самого носа в шапку, так что человека-то и вовсе не видать, а хвастают — говорят, «реально» быт, говорят, изображаем, а какое там? Ни быта, элементарной грамотности нет. Да и самого главного — искусства нет. Ведь вот — голландцы изображали тех же мужиков, тот же быт, а у них было и грамотно, и реально, и традиции высокого искусства были сохранены, а теперь хоть на выставку не ходи, только расстроишься. Говорят, «высокие идеи» теперь. Ну и что ж! Как может на меня действовать какая-нибудь идея, когда картины самой нет, нельзя ведь на нее смотреть. Ты сперва привлеки меня, соблазни искусством, а потом идею, если я и увижу, мимо не пройду. Чем лучше написана кар-

тина, тем больше на нее смотреть хочется. А если написана плохо, какая бы ни была высокая идея, все равно никто ее не увидит, потому что никто не остановится перед плохой картиной, плохой живописью. А «пяточки Антиноя» — это иносказательно — по аналогии...

Он был небольшого роста, с сильной проседью, но с совершенно черными подстриженными коротко усами, коренастый, не то чтобы полный, но плотный мужчина, довольно пожилой, но очень живой в движениях. Говорил он негромко и не торопясь, несколько насмешливо, несколько язвительно, всегда содержательно, никогда не болтая попусту. Он жил, так и не меняясь. Я в первый раз после Строгановского училища встретил его лет через 10—15. Он был все тот же. Потом я довольно часто встречался с ним и даже видел его незадолго до смерти (в 1943 г.), и он был все тот же. Тот же пергаментный цвет лица, те же черные усики, вот только голова стала абсолютно белой, да чуть появвительней стал. А ведь ему было уже под 90 лет. Во время налетов разбомбили его квартиру. Он наотрез отказался ехать куда-либо. Снял себе где-то на окраине в пригородном поселке комнату, да так и сидел все время на террасе, не обращая внимания на бомбежку.

Милый человек Константин Николаевич!! Как он хорошо говорил об искусстве, об Академии, о том, как жили и учились художники его времени. Как уютно и легко было с ним, когда он заходил к нам в подвал чайку попить, нередко приносил и свой чай, сахар и каких-нибудь баранок или хлеба с колбасой.

Я еще не сказал, кажется, ничего о подвале, а подвал был замечательный. Сыроват и угарен, ну это не так уж важно.

Вот история этого подвала. В Москве, у Мясницких ворот жил мелкий купец Кабанов, торговал он каменными изделиями: ступеньки, площадки и другие архитектурные детали, надгробные плиты и памятники из камня и мрамора. Был у него племянник, которого он эксплуатировал на все лады так, что у него туберкулез сделался, правда, не в острой форме, дядя вовремя его вылечил. Но зато он получил наказ подобрать несколько человек, товарищей из нуждающихся, они будут-де «понемножку» работать на Кабанова, а он за это даст им квартиру бесплатно. Племянник постарался и нашел трех товарищей из очень нуждающихся, которым некуда было деваться. Так вот они и переехали к купцу на «квартиру», то есть в этот самый подвал. Он помещался под домом в самом конце коридора, около кухни, за кладовыми, комнатами прислуги, дворников, рабочих. Было, как я говорил, сыровато, не проветривалось, так как не было окон, зато было очень тепло от кухни. За эту квартиру, правда, очень большую, метров 60—80, чисто выбеленную, они должны были делать все чертежи для «фабрики», проекты памятников, вести расходные книги по дому и кухне и т. д. Товарищами, жившими там, были грек Триандофилидис, Рычков и Дубровин. На обязанности Триандофилидиса лежало придумывание патетических текстов на греческом языке для надгробий. И, надо отдать ему справедливость, он делал это как истинный эллин, ибо при их чтении, казалось, что имеешь дело с каким-нибудь древним поэтом классической Эллады. Он и похож-то был на Зевса. Бледное, правильное лицо древней статуи, все заросшее густыми, в крупных кольцах черными волосами. Вот только фигурой не вышел. Он был далеко не атлетического сложения, среднего роста и слабоват. Сказывались [социальные] условия жизни. Во-первых, он был очень беден, до нищеты, то есть если бы не «купец», вряд ли он смог бы протянуть долго. Он голодал, но домой на остров Лемнос (он был пленным греком, обращенным в турецкое подданство) он писал самые поэтические письма, полные вдохновения и даже какого-то экстаза. Он читал и переводил мне некоторые из них. Их содержание было полно счастья, веры в будущее, любви и довольства...

Когда я ему сказал, что ведь это все неправда, зачем это, он, подумав немного, ответил: «А знаешь, когда я пишу такие письма, мне кажется, что я и правда настоящий счастливый человек, и мне на несколько дней делается и легче и радостней. Да и мать тоже порадуется, что не все ее дети несчастны. Мне и самому приятно писать о счастье, и ее порадовать хочется и других. Вот поеду летом домой, поедем вместе. Пожалуйста, наши будут очень рады, а жизнь там дешевая. Мы повезем им подарки».

41. Вечер. Возвращение с рынка. 1922



— Что ты, «грека» (так мы его звали все), ты едва не умираешь с голоду, да и я не так уж богат, на что мы поедем за границу? (У меня, да и у всего «среднего сословия» люда сложилось мнение, что за границу могут ездить только богатые, что это очень дорого и т. д.). Так пока на этом и кончили, но на следующий год, когда я уже не от него, а от одной студентки узнал, что она ездила с ним в Грецию и Турцию и что это обошлось дешевле, чем жить в Москве, мне захотелось поехать, и на следующий год поехал и я. Мы осмотрели Стамбул, были в Афинах и хотели ехать уже на Лемнос, но так как мы все время только и говорили, что о путешествиях, наш квартирный хозяин-грек сказал, передразнивая нас: «Хотим», «хотим», а сами ни с места. Хотели бы, так уж давно были бы где угодно, хоть в Африке». Мы говорили опять о том, что нужны большие деньги. Мы бы как художники с удовольствием съездили в Египет, да ведь это тысяч стоит. «Для кого как, — сказал хозяин, — для богатых дураков, может, и тысяч, может, и больше, а для умных, может, дешевле, чем сидеть тут в Афинах. Вот на днях из Афин едет в Египет целая

42. Блондинка (Портрет в розовом). 1924



компания богатых американцев. Конечно, они поедут через Каир. Конечно, они организуют целый караван верблюдов, возьмут с собой целые тонны продовольствия, чтобы завтракать, обедать и ужинать, как у себя дома, в Нью-Йорке, да вам-то что за дело до всего этого? Вы хотите к пирамидам. Купите ишака, мешок фиников, пуд муки да бочонок воды, да палатку подержанную. Поезжайте в Каир, там все закупите и подождете американцев. Караваны богатые теперь не так ведь часто бывают и вы узнаете о нем. Конечно, они вас к себе не позовут в гости, но никто

43. Портрет жены. 1924



и никому не смеет запретить ехать по одной дороге. На ишака вы погрузите вещи, их у вас немного, а сами будете ехать по одному, по очереди. Купите себе карту — туристическая карта есть во всех книжных магазинах. Вся поездка, если не будете делать глупостей, обойдется не больше 50—60 ваших «одесских» рублей (он тоже бывал в Одессе — торговал)».

Он либо «перехватил», либо мы все же, как он говорил, глупости делали, но за два месяца каникул мы успели побывать в Турции, Греции, Египте, несмотря на то, что один ишак (ослик) у нас издох и пришлось купить другого, и несмотря на то, что на обратном пути мы заезжали на остров Лемнос и даже привезли туда подарки. Все путешествие обошлось нам на двоих немногим больше 200 рублей (то есть моей прошлогодней премии на конкурсе).

Дубровин вел книги, принимал отчет от прислуги самого хозяи-

на. Он был ткачом по специальности, но находил время брать в филармонии уроки пения у профессора Огульнина. А пел неплохо. Рычков был самый маленький — лет 15—16, курчавый, с вьющимися золотистыми волосами, немного картавил и имел такой яркий детский румянец, что студентки прозвали его «смородиникой». Мы почти каждый день собирались в подвале то поболтать, то почитать Горького, попеть или поработать, туда ходило человек шесть-восемь, и мы неплохо проводили время.

Во многом нам помогал Горский, который своими знаниями и

44. Натюрморт. 1920



своим обхождением немало украшал и облегчал нашу трудную жизнь. У нас осталось самое теплое воспоминание о нем.

Мне особенно близок был грек. Это был не очень талантливый, но очень работящий и очень милый человек, который на все время учебы оставался одним из самых моих близких друзей.

С Дубровиным и Рычковым я особенно близко не сошелся, и после моей женитьбы (за два года до окончания курса) мы как-то почти перестали видеться. Дубровин уехал до окончания курса, а у Рычкова, самого молодого, еще совсем мальчика, само собой разумеется, и интересы были несколько иные, чем у нас. После моей женитьбы мы стали собираться у меня дома.

В самом училище моими ближайшими товарищами были С. Иваиов, С. Герасимов, Смирнов, Виноградов, Порфирьев, Козлов, Хазов и др. Это был очень крепкий коллектив, очень дружный, готовый стоять друг за друга, как теперь говорят, «насмерть».

Вот однн из примеров. Поступил к нам один преподаватель из Училища живописи, ваяиия и зодчества, С. В. Иванов, хороший художник. Глоба пригласил за то, что он писал картины из быта Древней Руси, а Глоба носился с идеей создаиия нового русского стиля. Иванов

45. Турецкая булочная в Батуми. 1930-е гг.



был талантлив и очень чутко и верно оценивал работы студентов на экзаменах. Но преподавателем он был прямо-таки никаким. В Училище живописи он преподавал рисунок в начальном классе (что-то вроде подготовительного отделения), так как первым был головной класс. В Строгановском он был в 7-х и 8-х классах по рисунку, а когда ушел Коровин, был назначен к иам в мастерскую. Он никогда почти ничего ие говорил, если не считать его указания вроде «иепохоже», «коротка рука», «длинен нос» и т. п.

Я уже говорил о стиле его преподавания, когда я обратился к нему за советом. Натуру мы ставили сами. Он пришел к иам среди работы уже иа готовое. В следующий раз он велел служителю привести «какого-нибудь» натурщика, велел раздеться ему и сесть посреди мастерской на стул (черный, венский). Мы все ждали, что он будет «ставить иатуру». Но он сказал:

— Ну, вот и работайте, — и ушел.

Мы сами изменили позу натурщика, сами усадили его так, как нам было нужно. Иваиов зашел к нам только недели через полторы-две. «Работайте, работайте», — виовь сказал он и ушел.

Когда директор стал делать нам гадости и перестал давать деньги на натуру, Сергей Васильевич велел служителю принести «какую-нибудь» гипсовую голову.

Тот принес на свой вкус и поставил посреди класса.

— Ну, вот и пишите, — сказал Сергей Васильевич и уже собирался уходить, но тут мы запротестовали.

— Надо же поставить натуру, нельзя же так работать. Коровин ставил натуру иногда по два-три дня, пока не убеждался, что все скомпоновано и по форме, и по цвету, что есть чему поучиться на этой натуре. Хоть бы посветить как-нибудь искусственным светом, ведь живопись же это, что же писать грязный гипс.

46. Батуми. Ботанический сад. 1925



— Букетов! — крикнул он служителю. — Принесите-ка лампу и зажгите ее.

Тот исполнил. Но мы не унимались, скучно писать надоевший за восемь лет замызганный гипс, хотя бы драпировок каких-нибудь для контраста.

— Букетов, пойди в музей, возьми там каких-нибудь материй, да не ярких.

Тот принес.

— Ну вот, прибей их к стене, ну вот хоть к той, — и он ушел.

Букетов принес четыре куска разной материи. Он так и прибил их все четыре в шахматном порядке. Мы работать не стали. Взяли за свой счет натурщика для портрета и стали писать. Сергей Васильевич пришел только через неделю. Я был один в мастерской и, когда он спросил: «Где же другие?» — ответил: «Ушли домой, никто эту натуру писать не хочет».

— А вы?

— А я в особенности. Я поступил в училище, чтобы учиться у опытных преподавателей, а не у Букетова. У Букетова я учиться не хочу, и никто меня не сможет заставить.

Он, ничего не ответив, вышел, хлопнув дверью. На другой день он пришел, когда все были в сборе — писали портрет. Он ничего не ска-

зал о том, что они пишут не то, что поставил он, а, дождавшись перерыва, заявил, что он «не потерпит анархии и таких выступлений, как выступление Шевченко».

— Вам придется выбирать: или я или Шевченко.

Тогда выступил С. В. Герасимов:

— Ну, если вы так ставите вопрос, то, конечно, придется уйти вам, а не Шевченко. Шевченко поступил учиться и учиться будет, и никто не может лишить его этого права, а вы пришли учить как будто, а заставляете нас учиться у Букетова, этого мы не потерпим.

На другой день его уже в училище не было, к нам вскоре пригласили С. А. Виноградова, который и занял место Иванова. Виноградов бывал почти каждый день, много объяснял, говорил много о западном искусстве, о собраниях западного искусства у нас в Москве, у Щукина и Морозова.

Сергей Арсеньевич Виноградов был неплохой художник, но мало развитой человек. Его объяснения по специальности были довольно обстоятельными. У него был неплохой вкус, но культуры такой — всеобъемлющей — ему определенно не хватало. Он жил в окружении членов Союза русских художников, из которых ближайшими друзьями его были Константин Коровин, Переплетчиков, Жуковский, и, пожалуй что, дальше этого его кругозор не распространялся.

Виноградов учил нас и сам «учился», то есть ежедневно рисовал с натуры, но нам, несмотря ни на какие просьбы, своих работ не показывал, даже, уходя в перемену покурить, забирал все с собой, чтобы мы как-нибудь не подсмотрели. Он хорошо одевался, душился дорогими духами и [...] о себе говорил «мы». «Мы бы так не сделали», — говорил он, глядя на чей-нибудь этюд. Глядя на наши, уже в большинстве случаев поистершиеся кисти, он говорил:

— Если у нас человек запустил так кисти или даже если он нечисто вымыл их, мы велели их выбросить, разве можно работать палками? Вы должны привыкать к самому лучшему материалу.

А дело было совсем простое. Я говорил вначале, что у нас и плата за ученье была ничтожная и все материалы бесплатные, казенные. Теперь, с переходом школы на новые рельсы, то есть вузовские, нам и плату за ученье сильно повысили, и казенную выдачу материалов отменили. Теперь все надо было покупать и за наличные. И хоть все было заграничное, и цены без пошлины — гроши, но грошей этих очень часто просто не хватало не то что «на самое лучшее», как говорил Виноградов, не хватало даже на обед, несмотря на то, что обеды у нас были от 8 до 15 копеек, потому что заработать что-нибудь было весьма трудно. Нельзя сказать, что и работы было мало, но, во-первых, была жуткая конкуренция и еще более жуткий протекционизм. Чтобы получить работу, надо было быть хорошо одетым, ибо это было первым признаком работоспособности. Во-вторых, надо было указать, где работал, кто рекомендует и т. п., а это сделать могли очень немногие.

Виноградов же был хоть и талантливым, но очень недалеким человеком и этого всего понять не мог. Он очень хорошо одевался, но и очень, до эксцентричности, смешно. У него была довольно простенькая, глуповатая физиономия, плохие зубы, но под бобрик остриженная голова, усы и бородка эспаньолка, что при его красной, как из бани, физиономии придавало ему вид какого-нибудь жандармского вахмистра.

Он носил очень высокие стоячие бумажные воротнички, очень пестрые галстуки, неизменную булавку с каким-нибудь драгоценным камнем, какой-нибудь серый, очень лохматый шевиотовый пиджак, цветной или замшевый темно-желтый жилет, светло-серые, очень светлые брюки, лаковые или цветные ботинки, шелковый, белый или вообще светлый, но с широкой цветной каймой носовой платок, засунутый в карман так,

будто бы небрежно, что он на $^3/_4$ был виден, и перстень с камием на мизинце.

Рисунок в Строгановском училище вел Щербиновский. Ои ии-когда сам ие поправлял рисуиок, ие рисовал за ученика, как это делали все другие преподаватели. Например, в Училище живописи, ваяния и зодчества преподаватель, подходя, говорил: «короток нос», «длиниа но-га» или просто брал из рук карандаш, уголь и молча исправлял, ни-сколько при этом ие считаясь с маиерой работы ученика, а манер этих

47. В сенях. 1926



было видимо-невидимо. Когда преподаватель уходил, оставалось одно — или выбросить рисунок и иачать заново, или оставить так, как есть: полрисунка, сделанные учеником, полрисунка — преподавателем, но на последнее редко кто шел. Щербиновский очень много говорил. Говорил очеиь громко:

— Я ведь ко всем вам обращаюсь, ведь ошибки у вас у всех одни и те же.

В мастерской рисунка стояла большая черная доска, и, говорят, Щербиновский делал на ней карикатуриые рисунки, объясняя ошибки то-го или иного ученика. Карикатурами они, конечно, не были. Это скорее были утрированные схемы, чтобы поиятнее, видней была ошибка.

Мы в то время (в 6-м классе) увлекались «классицизмом» Штука и Беклииа. Щербиновский терпеть их не мог и, рисуя иа доске по памяти отдельные фигуры из этих авторов, отдельные детали — руки, иоги, след-ки или другие части тела, — показывал, что это далеко от классицизма, как небо от земли, и в конце концов мы убеждались, что это, то есть ри-сунок Штука и Беклина, ие только ие был «классическим», ио во многих случаях просто был беспомощным, малограмотным, античным сюжетом, эффектно преподнесеииым и поддержаииым.

Вообще это была эпоха временного упадка Строгановского учи-лища. Глоба хотел выпускать иас кем-то (а он и сам не зиал — кем, и еще

меньше знал, как это сделать) «вроде» инженеров. Мы работали по 11 часов в сутки, но дело в том, что — самое главное — программы наши не соответствовали требованиям, а увеличить число часов сверх одиннадцати было вне всякой возможности.

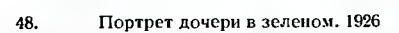
Живопись, по существу, кончилась в Строгановском с уходом Коровина. Живопись, развивающая студента интеллектуально, уж больше и не возрождалась никогда. А раньше была на высоте. Ведь Коровин преподавал, начиная с 4-го класса, до конца учебы, то есть пять лет, и никто и никогда уже не смог его заменить.

Мы, конечно, очень жалели, что Коровина больше нет, но нам оставалось проучиться всего только один год. Подготовлены же мы и развиты как художники благодаря правильному методу преподавания и учебы у Коровина были вполне достаточно. Каждый из нас знал уже, чему учиться, куда идти, так что в руководстве мы уже не так нуждались. Мы отвоевали себе автономию, нам нужны были натура, помещение и практика, практика и еще практика. Мы работали, как буйволы, неутомимо, медленно, но неуклонно идя к намеченной цели. Мы знали, что должны стать художниками. Но, потеряв Коровина, мы жалели об этом.

Мы недоумевали, как мог Глоба добиваться ухода Коровина — Коровина, единственного не только в России, но и, пожалуй, во всем мире декоратора и единственного в своем роде незаменимого педагога. Не подумайте, что я говорю о нем как о декораторе пристрастно. Нет. Отнюдь.

Я бывал в театрах Парижа — этой колыбели живописи, в единственной стране, сумевшей сохранить живописные традиции, но не сумевшей воспользоваться ими; был в театрах в Берлине, Мюнхене, Мадриде (правда, в небольшом), но нигде я не видел декораций вообще как таковых... Это были неплохо написанные пейзажи, интерьеры, очень технично сделанные (что-то вроде олеографии или раскрашенных фотографий). Все это никакого отношения к пьесе не имело, все жило отдельно, само по себе, помимо пьесы, помимо живых людей — актеров, помимо содержания (внутреннего). Это не давало никакого ансамбля, синтеза. Декорации сами по себе, актеры тоже сами по себе, тоже без ансамбля, а каждый старался выдвинуться на первый план, затенить другого.

То же и в костюмах. Шикарно-дорогие, поражающие на премьерах и очень бедные, безвкусные (как будто взятые напрокат от костюмера) — на актерах второстепенных ролей. Да и премьеры (в опере), где актеры очень старались (и часто с большим успехом), но не умели играть, не умели дать образ живого человека, потому что нельзя же назвать игрой пение на авансцене с традиционными (со времени придворных театров Людовиков) привставаниями на цыпочки с жестами направо и налево, с прижиманием одной руки к сердцу и т. д. Я не мог смотреть эти спектакли. Я слушал пение и прекрасный оркестр с закрытыми глазами, чтобы не портить впечатление. Повторяю: за границей есть много прекрасных художников, даже лучших, чем Коровин, но среди них нет ни одного хотя бы посредственного декоратора. Я, правда, был в Париже и вообще за границей в 1905—1906 годах. Может быть, после дягилевских постановок русского балета, постановок с Коровиным, с Бакстом, Ларионовым, Гончаровой, может быть, и даже наверное, что-нибудь изменилось, но до этого (а мы как раз в это время учились) Коровин был единственным и непревзойденным во всем мире декоратором и единственным в своем роде незаменимым педагогом. Конечно, в глазах Глобы и при заведенных в Строгановском училище Глобой традициях Коровин не был учителем. Он не учил азбуке и не учил никакой технике. Он не учил, но он делал художников из нас. В этом его колоссальная заслуга. Другие учили, как учат пуделя танцевать на задних лапках или прыгать через веревочку. В младших классах Строгановского училища учили хо-



48. Портрет дочери в зеленом. 1926

рошо, технично, по всем правилам искусства, но ... холодно и безразлично, формально, и выходили большие мастера, если имели своего царя в голове, остальные были отличными исполнителями, но бездушными. Говоря так, я, конечно, имею в виду только художников, и это совершенно не касается талантливейших архитекторов, таких как Жолтовский, Ноаковский, Шехтель, которые преподавали композицию, или мастеров — энтузиастов преподавателей худ[ожественно]-пром[ышленной] дисциплины: ткачей, как Макаров, чеканщиков, как Мишуков, керамистов, как Лузак и т. п. Коровин всеми силами своего таланта и всеми средствами старался заставить нас понять, что такое искусство вообще, какими путями оно движется, как развивается, заставить полюбить искусство больше жизни, разбудить в нас художников, полюбить самую работу, процесс работы.

Все остальное он считал не столь важным. Он считал, что надо работать, двигаться вперед, развивать вкус, знания, понимать, что и для чего ты делаешь. Но он говорил: «Надо гореть, но не надо спешить сгорать совсем. Надо работать, но нельзя торопиться, нельзя работать до усталости, во что бы то ни стало, до отвращения. Самое большое — понять и полюбить искусство, полюбить свое ремесло — остальное все придет рано или поздно, само собой. Искать надо всегда и неустанно. Преодолевать трудности тоже надо, нельзя идти по линии наименьшего сопротивления, а надо помнить, что если вы поняли, полюбили искусство, оно от вас никогда не уйдет, и вы добьетесь своего. Ведь вы будете работать, искать и находить всю вашу жизнь, это уже в зависимости от глубины вашего таланта, вы свое возьмете».

Глоба, после ухода Коровина, пытаясь затушевать этот неприятный факт, старался всячески умалить значение Коровина, выставить его бездельником и т. д. Он говорил про него и про нас (с нами он не решался говорить об этом): этот тунеядец (Коровин) придет в месяц раз, поднимет палец кверху и скажет «О, святое искусство», а эти болваны (это мы) развесят уши и готовы лбом прошибить стену до следующего его прихода.

— Не понимаю, — говорил он, желая смягчить свою речь, — или они идиоты, или я с ума сошел, но во всяком случае тут что-то не так, — кончал он, не встречая сочувствия.

Глава третья
Париж (1905—1906)

Я хочу рассказать о своей поездке за границу.

Подробно я, конечно, говорить об этом здесь не могу — это было бы слишком долго, да и было бы отступлением от основной темы. Мне хочется сказать об этой поездке только потому, что, во-первых, она была во время учебы в Строгановском училище, а во-вторых, был интересен сам факт ее возникновения. Это было во время восстания 1905 года, когда Глоба, зарабатывая себе белые камергерские брюки, закрыл училище якобы «в награду за примерное поведение и из боязни разлагающего воздействия митингов» (все это мы узнали только через год. Именно за это и дано было ему звание камергера). Когда училище было уже, так сказать, «наглухо закрыто», мы стали собираться друг у друга, чтобы порисовать, поговорить, поработать. Последнее время мы собирались у моей будущей жены, так как у нее (вернее, у ее семьи) была большая квартира, было уютно, поили чаем, были и сестры, которых тоже можно было порисовать.

Наконец, когда все уже по нескольку раз были перерисованы, мы решили приняться за чтение. Библиотеки были закрыты, и мы довольствовались разными приложениями к «Ниве», за неимением лучшего. Как-то раз нам попала в руки среди этого хлама книжка Лескова «Обойденные» — роман, в котором описывалась жизнь русских, в силу разных обстоятельств попавших в Париж. Кто-то из них жил на Батиньольских вершинах, кто-то на Монмартре, все очень нуждались. Была даже одна студентка Сорбонны, которой брат присылал из России 1 рубль 50 копеек в месяц, и она все же жила и училась.

Я так, просто «дураком», возьми да скажи:

— А что, ребята, пока училище закрыто, не поехать ли нам в Париж? Ведь тут мы сейчас бездельничаем и тратим денег во много раз больше, чем они в Париже.

— Правда, — сказал кто-то, — и поучиться там можно, Лувр увидеть, импрессионистов.

Одним словом, началось обсуждение моего предложения. Одни подшучивали, другие говорили, что все это чепуха, что такие цены были при Лескове, а теперь все вздорожало, что заграница теперь для богатых, а не для таких, как мы.

Я возражал, что это не пустая выдумка, что если уж человек захочет, он сумеет прожить на любые деньги, что в любой стране, так же как и в России, есть и богатые, но есть и бедные, еще беднее нас.

Согласились, спор прекратился, и мы стали читать дальше.

На другой день утром, часов в восемь, ко мне ввалился один из вчерашних спорщиков. Человек прямолинейный, но не из очень далеких, всегда и все принимавший за «чистую воду».

— Ну вот, пожалуйста, он еще дрыхнет. А что же Париж? Ехать так ехать, я уже переговорил с дядюшкой, он дает 30 рублей в месяц на целый год. Я уже за паспортом иду, а ты же вчера всех подбил, а сам валяешься. Что же мне, одному ехать? Вставай, пойдем!

Я как раз в этом году получил две премии на конкурсах — одну первую и одну вторую.

Так как училище было закрыто, денег еще никому не выписывали. Надо было пойти посоветоваться с отчимом, которому я еще ничего

не говорил. Я считал все это возможным вообще, но ни себя, ни кого-либо из нашей компании в виду, конечно, не имел.

Первые же мои слова были всего лишь шуткой, а весь спор я затеял, чтобы лучше скоротать время. Забастовки кое-где уже начались, но возможность выступления никто из нас и не предполагал. Я и сам теперь стал подумывать, что недурно было бы побывать в Париже. Хотелось Делакруа посмотреть, мы знали его только по репродукциям, а в Москве была лишь одна его маленькая картина «Потерпевшие ко-

49. Сидящая женщина. 1920-е гг.



раблекрушение» (поступила в музей только после Великой Октябрьской революции).

Мы пошли к отчиму в контору, рассказали ему все. Он не возражал. Мы сговорились с ним о том, что я оставлю ему доверенность на получение премии, а он пока даст взаймы, но не все деньги, а будет высылать ежемесячно по 100 франков (37 р. 50 к.), пока хватит денег.

Один служащий, который должен был ехать за границу и имел уже паспорт, дал его нам, так как сам поездку решил отложить до будущего года. Тогда по одному паспорту могло ехать несколько человек. За один день мы сумели купить и билет до Парижа с остановками где угодно — он был годен на три месяца. Отчим сказал, чтобы мы взяли с собой денег только на дорогу, в обрез.

— На дорогах бунтуют запасные, нападают на поезда, опасно. (Речь шла о запасных, призываемых на японскую войну, которая ни у кого популярностью не пользовалась.)

Мы сообщили товарищам о своем решении ехать; вечером, собравшись, поговорили еще об этом, но никто не захотел примкнуть к нам.

Через два дня мы уже уехали. Поезда с побитыми окнами — это был декабрь месяц — на большинстве станций не останавливались и были почти пусты. Таким был наш поезд. Было очень холодно и страшновато. Когда мы приехали в Варшаву, говорили, что дальше, к границе, поезд вряд ли будет. Мы волновались, но поезд все же подали, и мы уехали. Это, как выяснилось потом уже в Париже, был последний поезд. Мы очень экономили деньги, чтобы побольше осталось «для заграницы», и не пожалели потом об этом.

50. Дерево. 1920-е гг.



Мы должны были ехать прямо в Париж, багаж был сдан у нас транзитом Москва — Париж, чтобы не возиться с таможенным досмотром, а представить багаж только один раз, в Париже. Но благодаря так называемой «немецкой аккуратности» мы вынуждены были задержаться в Берлине на три дня. Мне пришло в голову по приезде в Берлин проверить, как идет багаж, и каково же было мое удивление, когда, направляясь к багажному вагону, я увидел на платформе свой чемодан. Я обратился к кондуктору, но он, расхохотавшись и ничего не ответив, ушел в вагон. Поезд тронулся. Тогда я пошел в товарную контору, но там меня выругали и грубо вытолкнули вон. Я пошел к начальнику станции, сказал, что багаж отправлен из Москвы в Париж транзитом, но почему-то оставлен здесь. Он пожал плечами.

— Дайте ваш билет и квитанцию, — посмотрел и ответил: — Ну, вот все и ясно: для русских у нас нет транзита.

— Тогда дайте мне багаж, — сказал я.

— Приходите завтра, — и захлопнул окно.

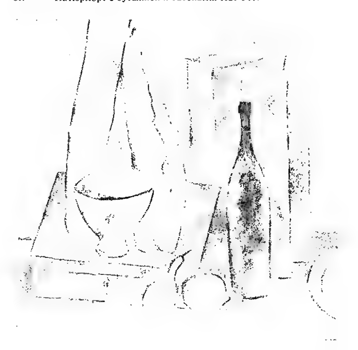
Чемоданы свои после бесконечных мытарств, письменных заявлений мы получили только на третий день. Но, боже, в каком виде! Замки

взломаны, ремни оборваны. Это был обыск таможни. Замечательный «порядок»! В этот день мы уехали дальше. Одним словом, мы вздохнули только лишь на бельгийской границе — чистота, порядок, предупредительность во всем, ласка и веселость от любого прохожего. Нам посоветовали подождать час до следующего поезда, который придет вскоре.

— А пока вы можете позавтракать. У нас тут замечательная ветчина и очень вкусное какао, сыр, масло и зелень.

Мы попали в столовую, попросили какао и бутербродов с ветчи-


51. Натюрморт с бутылкой и батонами. 1920-е гг.



ной (как в Москве). Оказывается, в Бельгии и во Франции какао и шоколад не являются лакомствами, как у нас, после обеда или вместо чая, а служат едой, и притом едой дешевой и общедоступной, которую едят, как суп, прямо из миски, столовыми ложками. Никаких бутербродов или тартинок у них не существует. Ветчина, хлеб, масло, сыр и т. п. продаются на вес, и каждый ест так, как ему удобней. Ветчина подается чистым весом с желе, а в виде гарнира бесплатно дают пикули и горчицу.

Народ что в Бельгии, что во Франции — чу́дный, обязательный, вежливый, веселый, остроумный, добрый. Во Франции, видя, что вы иностранец, вас никогда не оставят без ответа. Так, любуясь пробегавшими мимо окон вагона чудными пейзажами, мы с наслаждением, отдыхая, ехали по Бельгии и Франции. Был декабрь, а всюду была зелень и было не ниже 0° по Реомюру. Снега не было вовсе и было тепло, как у нас в середине марта.

В шесть часов утра мы приехали в Париж. Багаж уже был в таможенном зале. Вызывали по фамилии, спрашивали, нет ли спирта и табака, и, получив отрицательный ответ, просили открыть чемодан и показать, что в какой-нибудь шкатулке или бутылке. Паспортов вообще не спрашивали за все время нашего пребывания во Франции.



52. А. В. Шевченко в мастерской в Париже. 1905—1906

У нас были рекомендательные письма в парижское отделение Союза русских художников — к Волошину, Матвееву и еще к кое-кому. Сдав вещи на хранение, мы сразу пошли по первому адресу (в Союз).

Париж с первого раза нам не понравился — был серенький, туманный день. Город показался нам очень грязным, весь в рваных бумажках, не подметенный. Позже мы выяснили, что все это совсем не так, как кажется. Во-первых, чистота идеальная: два раза в день — в пять утра и три часа дня — Париж моется весь, что называется, с ног до головы (особенно утром). Моются даже фасады домов до второго этажа, двери, окна, дворы и т. д. Разбросанные же бумажки — это не что иное, как рекламы, летучки, которые раздаются прохожим на каждом шагу и не читанные бросаются ими, так как нет никакой возможности спрятать даже во все карманы то, что дается. В этом мы по опыту убедились в первое же свое путешествие в Союз русских художников. С большим трудом мы нашли Союз, так как, по обыкновению дореволюционного времени, адрес оказался неверным, и сколько мы ни звонили, на звонок никто не вышел.

Только любезная соседка какая-то рассказала, что люди бывают тут один-два раза в неделю и в разные дни. Выйдя рано утром с Северного вокзала, мы освободились от розысков только часа в два.

Союз помещался в противоположном конце города, на бульваре Монпарнас. Нам показалось очень далеко. Мы решили позавтракать и пойти искать себе пристанище. Мы решили жить на Батиньоле или на Монмартре (по Лескову), но ... мы не знали, что существуют вершины и бульвары одного названия. Мы привыкли, что у нас в России, в городе, цены почти везде одинаковые. В Париже совсем не то. Мы, например, в конце своего путешествия жили по одну сторону Сены, в Латинском квартале, в пяти минутах от Лувра (квартал, или, вернее, район вроде нашего Замоскворечья), Университета и вообще учебных заведений, квартал учащихся и рабочих. Мы платили в «Отель де Боз-ар» за две комнаты на втором этаже по нашему счету 40 франков в месяц с мебелью и прислугой, тогда как одни наши русские знакомые, жившие по другую сторону Сены, в получасе ходьбы от Лувра, за две комнаты на четвертом этаже платили 200 франков в сутки, потому что это был аристократический и торговый квартал. Но пока мы ничего этого не знали.

Спросив, как пройти с бульвара Монпарнас на Монмартр или Батиньоль, мы получили ответ:

— Так, все прямо. Сперва будет Батиньоль, а потом, дальше, Монмартр — все прямо.

Так мы и шли «все прямо», наконец, усомнились и решили пройти переулком, сократить путь. И «сократили». Крутили, крутили и ... вышли на большую, обсаженную деревьями, очень знакомую улицу. Опять спросили Монмартр.

— Все прямо.

Уже темнело. Мы опять вышли на бульвары. Оказалось, мы шли все время, не пересекая города, по кривой, вокруг почти половины Парижа! Наконец мы увидели надпись на углу: «Бульвар де Батиньоль», зашли в первый попавшийся отель (а их в Париже не счесть, через один-два дома подряд), позвонили (уже было совсем темно), даже двери были закрыты.

— Есть комнаты недорогие?

— Пожалуйста, на четвертом этаже, 4 франка в сутки.

В это время на всех площадках появились какие-то взлохмаченные женщины типа персонажей Фелисьена Ропса. Полуголые, с жадными, ввалившимися глазами и крашеными волосами, они имели жуткий вид. У нас мурашки по спине пошли, и мы, извинившись (очень уж высоко), ушли. Так мы обошли, отель за отелем, почти весь бульвар де Батиньоль, и дошли наконец до Монмартра.

Там нам показалось немного получше. Но уже был одиннадцатый час ночи, мы очень устали (с 7 часов утра), не мудрено. Мы выбрали отель по названию «Отель де Боз-ар». Помещался он в узеньком переулочке, называвшемся «Пассаж де Боз-ар». Мы решили, что здесь живут по преимуществу художники, и решили остаться. Но первое впечатление было все такое же. Все такой же хозяин типа апаша, такие же любопытные полуодетые женщины. Та же комната, тот же четвертый этаж, та же цена — 4 франка в сутки. Но мы решили побороть в себе чувство страха перед этими женщинами: а может, это просто бедные натурщицы — успокаивали мы себя.

И тут не обошлось без курьезов. Дошли до четвертого этажа, поворачиваем в коридор.

— Нет, нет, — говорит хозяин, — вам на четвертый.

Мы подумали, что ошиблись этажом, обсчитались, но, когда на следующем этаже повернули было в коридор, лестница уже шла дальше, винтовая, узенькая, железная, так что вдвоем не разойтись.

— Давайте, — говорит хозяин-апаш, — я пойду впереди.

Наконец на седьмом этаже лестница кончилась, хозяин открыл дверь в комнату. На шум выскочила опять пара женщин, и тоже полуодетых.

Мы увидели небольшую комнату в два окна (без двойных рам), высотой от пола до потолка, а за окном балюстрада, что-то вроде балкончика. Три двери, из которых две закрыты наглухо, камин (не топится), кровать, два стула и таз с кувшином для умывания. Вот и все убран-

53. А. В. Шевченко на фоне своей картины. 1910-е гг.



ство. Убого, холодно, жутко высоко ходить, но что поделаешь, когда нет денег...

Кстати, о четвертом этаже. Во Франции счет этажей другой, нежели у нас. Первый этаж называется ре-де-шоссе, второй — премье антресоль, третий — дезьем антресоль, четвертый — это первый, пятый — это второй, шестой — третий, седьмой — четвертый по их счету.

С утра мы хотели отправить домой телеграммы с адресом, но их не приняли.

— Телеграфного сообщения сейчас с Россией нет, но если хотите, давайте письма, — откроется сообщение, в тот же день отправим.

Так мы и сделали. Денег у нас было очень мало. И через несколько дней мы не только не обедали, но и не завтракали, ели только один сухой хлеб. Мы никуда не ходили, а посылали за хлебом хозяина.

Он наконец пришел сам.

— Ну, мальчики, у вас, похоже, денег нет? Но нельзя же не обедать. Ведь у вас дома революция, идут бои, всеобщая забастовка. Я не буду пока с вас брать деньги, живите, пока не получите из дома. А не есть тоже нельзя. А дам вам взаймы 40 франков, а когда выйдут, скажите, я дам еще.

Я сказал, что нам неловко брать у него деньги, что ведь он совсем не знает нас.

— Пустяки, — перебил он, — вы молодые люди, знакомых у вас здесь нет, это все вполне понятно. Должен же вам кто-нибудь помочь? Ну и берите на здоровье! Ведь не сбежите вы с моими 40 франками? А то и девочки-соседки беспокоятся о вас.

Похлопав меня по плечу, раскланялся и ушел, оставив деньги на столе. Мы были так тронуты участием совершенно постороннего, незнакомого человека, которого считали апашем, что нервы наши не выдержали и мы разревелись, как дети.

Но стыд стыдом, а есть в двадцать лет очень хочется, в особенности если по нескольку дней сидишь на одном хлебе. Живехонько одевшись, не пошли, а побежали обедать.

На лестнице мы встретились с одной из наших соседок и в знак извинения за наши мысли поздоровались с ней, а потом, когда она обернулась, помахали ей рукой. Она ответила нам улыбкой.

— Мы идем обедать, — крикнули мы ей.

— Очень хорошо, — отозвалась она.

Пообедав, если только это можно назвать «обедом», и выйдя из-за стола голодными, мы пошли выпить кофе или какао в маленький бар, попавшийся нам на дороге, а затем (было сыро, туманно, но не холодно, несмотря на вторую половину декабря) пошли гулять.

Мы дошли до парка Монсо. Все было зелено, листья на многих деревьях еще не облетели, зеленела трава, было много анютиных глазок на газонах. Впечатление большого количества зелени производил еще плющ — растение вечнозеленое, покрывавшее стволы многих деревьев. Было приблизительно градусов 7—9 по Цельсию, но сырость пронизывала. Нам, привыкшим в России к шубам, ватным пальто и галошам, в обыкновенном демисезонном пальто и без галош, откровенно говоря, было не по себе. Нас предупреднли в России, что ни шуб, ни галош за границей не носят — смеяться будут. Большинство же публики вообще не носили пальто, только разве гарусные кашне на шее или просто поднят воротник пиджака.

Прогулявшись и купив хлеба, мы на обратном пути зашли в табачную лавку за папиросами. Она помещалась в одном окне колониальной лавки, открытой наружу.

Мы вошли. Хозяйка спросила, чего мы хотели бы. Мы ответили, что чего-нибудь подешевле. Разговорились. Оказалось, хозяйка (лавочка была рядом с нашим отелем) уже знает нас, знает и то, что в России восстание, что идут бои за свободу. Знала она, очевидно, и то, что мы без денег, так как наотрез отказалась взять с нас причитающуюся сумму.

— Я не возьму ни за что, и вы не вздумайте перестать покупать у меня, сейчас у вас денег мало, — деликатно сказала она. — Вот получите из дому и отдадите.

Она записала на грифельной доске 4 су, даже не спросив фамилии. Когда же на другой день я проходил мимо, она поздоровалась.

— Здравствуйте, мсье Александр, — она уже знала наши имена, очевидно, от хозяина отеля. — Не нужно ли вам чего, а то зайдите.

Таков французский народ в массе своей.

Все они красивы, мужественны, великодушны и добры, свободолюбивы, любят свою семью, очень нравственны, но как-то по-своему.

Например, вы можете иногда встречаться целые годы, быть в хо-

54. Уборка сена. 1927



роших отношениях, и они будут к вам предупредительны, вежливы, будут справляться о здоровье не только вашем или вашей семьи, но и друзей, знакомых, известных им, но ... познакомившись на службе, в кафе, парке, они дальше этого не пойдут — в семью, в дом к ним вас не позовут, пока вполне не удостоверятся в вашей порядочности, пока не составят представления о вашем, вполне определенном с моральной стороны, облике.

Отчасти в этом повинно и государство. Во Франции, например, запрещено сдавать комнаты в семье, если в квартире нет совершенно изолированного от семьи отдельного входа с улицы. Говорят (у нас в России) о французском разврате — он есть только в высших слоях общества, в массе же, в целом, его нет.

Во Франции нет публичных домов, кроме портовых городов вроде Марселя, где есть целые кварталы, но специально для иностранных матросов. Есть дома свиданий. Это предприятие, имеющее помещения для свиданий, но не имеющее постоянного штата проституток. Но свобода отношений между одинокой молодежью обоих полов полная. Так, например, какой-нибудь не имеющий в Париже или даже вовсе не имеющий родни студент, поэт, художник сходится с какой-нибудь такой же одинокой девушкой — модисткой, портнихой, живущей одиноко и самостоятельно. Они поселяются вместе, она у него, а бывает, что и он у нее, вместе живут вне брака, свободно, вне всякой регистрации, как муж и жена. Бывает даже и так, что она, зарабатывая, помогает ему, иногда живут подолгу вместе, иногда, бывает, даже женятся официально. Иногда такое сожительство длится месяца три-четыре, пока есть чувство, а потом совершенно свободно, по одному слову, расходятся. Конечно, это не наш гражданский брак, охраняемый законом, но это и не проституция, и не разврат. И если встречаются явления другого порядка, то их не так уж много.

В Париже в 5 часов утра все на ногах, а в 11 часов вечера не увидишь света ни в одном окне — все спят. В Париже масса отелей, на каждой улице по нескольку, на некоторых — почти через дом, через два. Вы можете жить там с невенчанной девушкой, но приводить кого-нибудь на ночь строжайше запрещено, и следят за этим жесточайшим образом.

Вас даже спросят при встрече ваши знакомые: «Как поживает мадемуазель вотр шери?» (госпожа ваша любовница) — и передадут ей привет. Вы живете, повторяю, как с женой, и все вас уважают.

При таком буржуазно-демократическом строе республики, благодаря такого сорта «свободе» есть и масса противоречий. Например, по французским законам (это было в 1905 году, что теперь — не знаю, это только воспоминания) утверждается всякий профессиональный союз, имеющий свой трудовой устав, и все члены его неприкосновенны. Хорошо. Но существует, например, союз чистильщиков ботинок, насчитывающий несколько тысяч человек. Многие из них, действительно, чистят обувь для чего-то, для каких-то своих целей, и в работе они щепетильно честны. Они носят плоскую фуражку (каскетку), красный шарф на шее, ослепительно чистое белье, коричневый, тесный, из неразрезного бархата костюм, хорошо начищенные ботинки, словом, нечто вроде какой-то корпоративной формы. Ящик для чистки обуви, в назидание другим, весь обит якобы подсунутыми им фальшивыми монетами всевозможного достоинства.

Но полиции прекрасно известно и то, что это — апаши, очень известная во всем мире преступная организация, в которую нельзя попасть, не имея солидных преступлений и обязательно хоть одного убийства, причем словам здесь не верят, все должно быть проверено или известно членам союза.

Но ... свобода есть свобода (буржуазная). Союз есть союз. Поэтому он имеет право на существование. Не пойман — не вор, и государство следит и судит не за принадлежность всех к союзу, а за фактически доказанные преступления, то есть воров и преступников, только пойманных с поличным.

Я, например, жил одно время в апашском квартале (вообразите, есть и такие) на Рю де ла Гэтэ (улица веселья), где жили сплошь одни апаши, где имелись их кафе, их рестораны, их районный театр и т. д. Так вот, как-то спустившись из отеля вниз в кафе, помещавшееся под отелем, я наблюдал такую сцену: пришел какой-то господин, попросил пива, сел за стол, за которым сидел уже один человек, достал из кармана газету и, закурив сигару, стал читать. Правда, нельзя сказать, чтобы он был симпатичен или даже просто вежлив. По кафе, где пили пиво или кофе, или играли в карты (какая-то неазартная игра вроде нашего «дурачка»),

пронесся ропот. Все бросили свои дела и смотрели на незнакомца. Смотрел и я. Апаш, который сидел за одним столом с незнакомцем, очень вежливо обратился к нему с просьбой не курить: «Я не выношу сигарного дыма, у меня кружится голова». Тот, мельком взглянув на него поверх газеты, нетерпеливо повел плечами, скривил презрительно губы и, не вынимая изо рта сигары, выпустив клуб дыма, вновь погрузился в чтение. Апаш опять обратился к нему. «Не ваше дело! Тут нет запрета курить!» — резко сказал незнакомец и вновь, уже явно демонстративно, выпустил дым в лицо апаша. Тогда тот, вынув нож, привстал и сквозь газету воткнул его нахалу в самое сердце. Он убил его наповал, после чего сел на свое место и, обернувшись к хозяину, сказал:

— Анно, хозяин, позовите ажана (полицейского), — и стал допивать пиво. Остальные апаши не двинулись с места, продолжали свои дела, как будто вообще ничего не случилось. Вскоре пришла полиция. Апаш ждал, он и не думал бежать. Полиция составила протокол или акт об убийстве, опросила хозяина и еще кое-кого, но все только пожимали плечами. Мы пили пиво, занимались своими делами, все произошло так быстро, что мы даже не заметили ничего, только слышали, как что-то упало, но не обратили внимания. Что говорил хозяин — я не знаю. Когда убийцу уводили, он поклонился всем и сказал: «До свиданья, до скорого свиданья». И правда, через два-три месяца я вновь увидел его.

Вот вам и союз чистильщиков, союз очень (конспиративно) богатый, имеющий свою агентуру среди полиции, адвокатуру высшего общества, никому кроме союза неизвестную. А ведь это не один союз. Каменщики и носильщики (масоны), газетчики (санкюлоты) и т. п., вероятно, мне не известные, — все носят свою форму, иногда очень живописную. Сейчас не к месту, но я мог бы рассказать многое из их жизни: что видел сам и что рассказывали другие. Например, я видел целый бой на площади Нотр Дам во время издания закона об отделении церкви от государства, бой, в котором участвовало много сотен человек. Дело в том, что апаши вообще не верят ни во что, а масоны — католики, и ярые, вот они и «воевали».

Вдруг приехал большой отряд полиции, и тогда две воровские организации, соединившись вместе, напали на полицию, смяли ее, отняли оружие и избили палками.

Париж полон противоречий во всем. Так, например, на Больших бульварах (Итальянском) можно было почти на улице читать газету, так было светло, на боковых же улицах — тьма кромешная: горят или газовые фонари в один поток, или — подальше от центра — керосиновые лампы, такие тусклые, маленькие, что страшно ходить. В домах газ и электричество — редкость, керосиновых ламп нет вовсе, сидят при свечке. Поражает контраст: с одной стороны (например, на Больших бульварах) — красивейшие улицы, обсаженные вековыми каштанами, широкие, чистые, с воздвигнутыми на них семиэтажными домами — роскошь современности, с другой — средневековое убожество: кривые, узенькие улочки, по которым даже проехать нельзя, можно только ходить пешком, со старыми, покосившимися домами с винтовыми лестницами, без всякого, кроме свечей, света, без канализации и водопровода, такие узкие, что если идти втроем, можно руками достать сразу до обеих стен.

Шикарные ландо и кареты с ливрейными кучерами и извозчиками в цилиндрах, и здесь же двухколесные тачки в одну или несколько лошадей цугом для перевозки тяжестей, такие, какие вы можете увидеть у Виоле-ле-Дюка в истории средневековья, без малейшего изменения.

Французы очень честны. Например, все выставляют с вечера за дверь, на площадку лестницы, корзины для хлеба и посуду для молока, и никогда не случается, чтобы утром вы не нашли своей посуды, наполненной хлебом и молоком. За деньгами приходят раз в неделю. Это не

значит, что в Париже нет воров — сколько угодно, но выставленное за дверь — это не для воровства, это уже вопрос национальной чести: никто не может нарушить доверия.

Таков, конечно, в самых основных чертах, Париж, который мы изучали, гуляя и почти не работая. Денег не было. У нашего добрейшего и симпатичнейшего хозяина, которого все звали «папаша Жермен», мы стеснялись просить денег и брали их, лишь когда он сам приносил (он это делал не менее раза в неделю), но этого хватало нам в обрез, только на еду.

55. Пляж около Батуми. 1928



Покупать материал для работы мы не могли себе позволить, так как не хотели, не могли злоупотреблять доверием «папаши». Мы не работали, если не считать того, что купили по маленькому ящичку акварели и по маленькому альбомчику для набросков. Мы проводили целые дни в Лувре и Люксембурге [10], наслаждаясь чудесными произведениями величайших художников.

10
Люксембургский музей — картинная галерея в Париже, в здании однонменного дворца, основанная в 1750 году. С 1818 года стала хранилищем произведений художников нового времени. С 1939 года его собрания переданы Музею современного искусства.

Папаша Жермен, постоянно беспокоившийся за нас, ожидал нас однажды у дверей.

— Ну, мальчики, я могу сообщить вам радостную весть. Скоро получите письма из дома. Советую вам теперь часов до 11—12 дня находиться в отеле — в это время приносят почту.

Мы писали домой регулярно каждую неделю, так что дома знали, в каком мы положении. Только на девятый день мы получили сперва письмо, а потом деньги. Оказалось, что отчим, со свойственной ему скупостью, послал деньги (для экономии) не телеграфом, а почтой. Как только почтальон принес деньги, мы сейчас же спустились к хозяину и расплатились с ним полностью за все.

Мы были на седьмом небе от радости.

На следующий день был четверг — приемный день у Макса Волошина, и мы решили пойти к нему, чтобы просить его помочь нам снять мастерскую, которую мы к этому времени уже подыскали. Он согласился, и мы договорились, что придем для этого через два дня, то есть в вос-

56. Натурщица. 1929



кресенье — его выходной день. В воскресенье мы сняли мастерскую за 300 франков в год, очень большую, метров в 70—80, с верхним светом, но без отопления. Волошин был так любезен, что подарил нам печку-чугунку, он же посоветовал мне купить мебель, циновки кустарные, дешевые алжирские ковры. Он же дал нам лампу-молнию. Мы купили керосин, уголь и поехали домой, а в понедельник переехали. Мастерская наша помещалась около вокзала Монпарнас, на бульваре Вожирар.

В понедельник, в 7 часов утра мы решили уехать от папаши

57. Стоящий мальчик. 1920-е гг.



Жермена. Мы очень тепло простились, и он ушел, поднявшись к себе на чердак. Мы оделись и сидели на чемоданах, ожидая извозчика. Стучат в дверь. «Войдите, открыто!» Молчат. «Что за черт, — говорю я по-русски, — не слышит, что ли?» И опять еще громче: «Войдите!». Но не успел я закончить фразу, как дверь открылась, мы услышали русскую речь и увидели еще одного товарища по Строгановскому — Лапшина.

58. Аллея Малютина сада. 1925



— Что же вы, дьяволы, не пускаете, я к вам!

Он был очень талантливый, но крайне ветреный, беспокойный малый. Дома он, приходя, веселил всех. Но здесь... Мы приехали не веселиться, и потому думали, что он будет только мешать.

— Вы что, мне не радуетесь?

— Мы уезжаем сейчас, ждем извозчика.

— Ну, это к черту, и я поеду с вами.

Мы говорили, что у нас пустая мастерская, что только два мат-

59. Батумн. Порт. 1929



раца и тому подобное, но он ничего не желал слышать.

— Ну черт с вами, я найму здесь комнату, оставлю вещи и поеду к вам в гости. Что мне делать одному?

— Да какие же у тебя вещи?

— А вот мой Лепорелло, — сказал он, раскрывая дверь и смеясь.

И мы увидели человека с рыжими усами, по виду поляка, который держал в руках маленький клетчатый (банный) чемоданчик.

— А вот и мое имущество, — сказал Лапшин, беря из рук своего «гида» чемоданчик.

Одним словом, сплошной курьез. Но говорить об этом, хоть и

забавно, не стоит. Пришел хозяин. Мы сняли Лапшину крохотную комнатку с кушеткой, умывальником и тумбочкой за 2 франка в сутки, и, хоть это было дорого, Георгий (Лапшин) все же оставил там свои «вещи» и поехал с нами. Так состоялось прибавление нашего «семейства».

Приехав домой, то есть в мастерскую (ателье, как говорят французы), мы сейчас же принялись за дело. Нашли человека, который поставил нам печку и провел трубы, для пробы сразу же ее и затопили. Минут через 15—20 стало тепло, как дома, в Москве. Мы постлали постели, разложили наши вещи, умылись и отправились за хлебом и на базар купить чего-нибудь поесть. Нашли и маленькую лавчонку, где продавалось вареное мясо «для бедных». Во Франции вообще вареного мяса не едят. Даже суп подают без мяса. Нашли каких-то рубленых котлет, купили картошку, масло, хлеб, сковородку, кастрюльку и кофейник вместо чайника, в другой лавке нашли готовый бульон, но не в кубиках, а в бутылках — «потофэ», купили сахару и вернулись домой «готовить обед». Приготовив все, пообедали, напились чаю с красным вином и пошли гулять по окрестностям. Зашли в магазин художественных принадлежностей, купили тетради для рисования из чудесной бумаги разных цветов — от белой через светло-бежевые и серые до черных всех оттенков, нашли академию (частную школу), куда за 50 су можно было приходить на наброски и обнаженные модели каждый вечер с 5 до 7 часов. Купили гуашь и темперу и со следующего дня начали понемногу работать. Натура меняла позу через каждые 15 минут. Мы со своей подготовкой успевали сделать рисунков пятнадцать-двадцать. Но этого нам было мало, хотелось серьезно поучиться, пописать, и мы еле дождались волошинского журфикса (четверг), чтобы спросить у него совета, куда поступить.

— Лучшая школа — это академия Жюльена [11]. Там есть прекрасный мэтр — Жан-Поль Лоран [12]. Но там тоска ужасная. Все русские предпочитают Каррьера и Жерве, но это очень далеко, на Монмартре. Что же вы раньше не сказали мне, когда сами там жили?

11
Академия Жюльена — художественные мастерские, основанные бывшим борцом и натурщиком в 80-е годы в Париже.
12
Лоран Жан-Поль (1838—1921) — исторический живописец. Учился в Школе изящных искусств в Тулузе, затем в Париже. С 1863 года регулярно выставлялся в Салоне. Лоран принимал участие в украшении парижской ратуши. Был директором Академии в Тулузе и профессором в академии Жюльена в Париже.

Мы решили поступить к Жюльену, но через месяц уже сбежали оттуда.

Я опишу вскользь учебу у Жюльена. Нам сказали, чтобы мы пришли в назначенный день, когда бывает мэтр. А бывает он два раза в месяц.

— Но если хотите начать работу, то начинайте, а потом мэтр скажет, что делать дальше. Так даже удобней, он сможет судить о вас, увидит, чего вам не хватает. — И мы остались.

— Сперва вы только порисуйте, — сказали нам.

Мы принялись за дело, очень старались, чтоб не ударить лицом в грязь. В плане учебы у Щербиновского рисунок вышел к приходу Жана-Поля Лорана совсем не плохо.

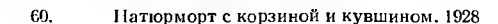
Но он, придя и спросив нас, где мы учились, сказал:

— Вы начали неплохо, установка у вас довольно правильная, но ... все поверхностно, очень элементарно, нет настоящих знаний. Вам надо поучиться на чем-нибудь более легком, — и дал порисовать руки, ноги, следки, маску и тому подобное.

К Жюльену ходил только я один, но, глядя, как работают другие, я решил: «не святые горшки лепят» — и остался. Он требовал фантасти-

ческой точности как в смысле похожести, так и в смысле исполнения, — законченный рисунок должен был ни в чем не отличаться от снятой с натуры фотографии. Мастерская была общая — большая и светлая комната (с верхним светом).

Сам мэтр бывал два раза в месяц, обходил всех со своим помощником — старшим учеником (нечто вроде ассистента или, вернее, аспиранта). Он делал замечания, а тот записывал все в свою тетрадь, и потом следил за тем, чтобы мы точно выполняли задание, давал технические сове-



60. Натюрморт с корзиной и кувшином. 1928

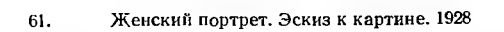


ты — вот и все. Посредине одной из стен, на высоте второго этажа был балкончик, и там сидела «мадам», она ничего не делала, то есть занималась своим делом — иногда читала, иногда шила и вязала. В мастерской была абсолютная тишина, но стоило кому-либо раскрыть рот или вообще зашуметь, как она уже стучала палочкой по балюстраде, призывая к порядку. Я выдержал один месяц, меня не прельщало остаться там хотя бы еще на две недели, и я ушел, и никогда в жизни не жалел об этом, потому что все, что делалось там, было нестерпимо бездарно, формально до бездумного автоматизма. Тоска такая, что не только люди — мухи дохли. Отдохнув от всей этой «прелести», я, несмотря на дальность расстояния, поступил к Каррьеру [13], но и там, по существу, было не лучше. Требования были те же, дисциплина слабее.

13 Каррьер Эжен (1849—1906) — живописец, литограф, эссеист. С 1870 года жил в Париже, учился в Школе изящных искусств. Прославился как портретист и жанрист. В 1890 году возглавил движение «Сецессион» в Париже.

«Тю трот тужур (ты топчешься всегда на одном месте), мой мальчик, — говорил он, — иль фо шерше». Он вскоре умер, и я вновь ушел, не оставшись у Жерве.

Русские же любили эту мастерскую, как я выяснил, за то, что у Каррьера натурщицы были как молоденькие персонажи Рубенса — плотные, здоровые, белые, розовые, а у всех других — прямо какие-то драные кошки.



61. Женский портрет. Эскиз к картине. 1928

Мне один москвич очень хвалил мастерскую Матисса: «Сам Серов сказал, что он хорошо учит и что, если бы Серов был помоложе, пошел бы к нему».

Матисс принял меня в мастерской в день просмотра (ежемесячного). И что же! Я хорошо знал Матисса еще по Москве, но то, что я увидел на просмотровой выставке, было все то же, что и у Лорана и у Каррьера, как две капли воды.

Я спросил: «Почему так?»

62. Прачки. 1929



Матисс говорил, что сперва надо выучиться, а творить — это потом.

У нас Коровин учил по-коровински. Серов — по-серовски. Здесь же была сплошная дрессировка, скучная и никому не нужная. Все было сплошной схоластической эквилибристикой, совершенно оторвано от

жизни и потому никому не нужно. В Парижской академии художеств (Эколь де Боз-Ар) было еще хуже, с той только разницей, что туда иностранцев не принимали. Мы все решили удовлетвориться ежедневными набросками в частных академиях, а по живописи работать дома. Брали натуру на дом, рисовали этюды в Париже и окрестностях. И только на втором году, заведя знакомство, я стал пользоваться советами Динэ [14] и Принэ [15], нося им работы для корректуры. Так мы жили и работали в Париже.

14
Динэ Альфонс-Этьен (1861—1929) — живописец и иллюстратор. Учился в Академии Жюльена. Прославился картинами на тему из жизни арабов. Произведения Динэ находятся в разных музеях Франции и в Алжире.

15
Принэ Франсуа-Ксавье (1861—1946) — живописец и рисовальщик. Писал портреты и исторические картины. Его произведения находятся в музеях Парижа, Бордо.

Лапшин все звал свою невесту в Париж, но она все не ехала и не ехала (он так и остался у нас жить). Наконец, как-то придя домой, мы застали его очень озабоченным. Это совсем было на него не похоже. Оказалось, что он получил от невесты письмо, что ее не пускают в Париж, пока он не женится. Родители говорят: «Поезжай, но денег мы тогда не дадим, а если он приедет и женится, дадим большое приданое».

— Любовь — любовью, а ведь на что жить? А деньги — деньгами. Отец — богатый иконописец. А то она не приедет, — говорил он.

Мы протестовали:

— Вот так любовь за деньги!

Но он решил ехать. Денег на билет у него не хватало. Мы сложились и дали ему. Через день он уже уехал, а через две недели вернулся веселенький, с колечком на пальце и с женой.

— Опутали черти! Не послушал я, дурак, вас. Ха-ха-ха! Большое приданое, знаете какое? Показать? — он полез было в чемодан. — Знаете, что дал в большое приданое? Образок Николая-угодника в четверть аршина, зато «собственной работы». Ха-ха-ха! Вот старый черт, опутал.

Жена тоже смеялась. Они наняли комнату и уехали от нас, чему мы были очень рады, так как он хоть и был очень хороший парень, но лентяй и бездельник жуткий. Ко мне приехала невеста, и Щукин тоже уехал. Так все мы расселились, но работать собирались вместе. Главным образом мы работали в академии, регулярно каждый вечер. Но дома писали мы нерегулярно, жаль было тратить время, а с методами уже познакомились, так что работа и не очень требовалась. Ездили на этюды, а главным образом решили изучить музеи и выставки. Работая, я продолжал только время от времени носить на корректуру Динэ свои этюды и живописные эскизы, а к Принэ — рисунки и наброски, так как специальностью последнего была иллюстрация, которую он преподавал в одной из академий.

Мы с невестой, передав мастерскую Лапшину, переехали на новую квартиру, находившуюся на Рю де Боз-ар, не более как в пяти минутах от Лувра и в двадцати — от Люксембурга. Решили учиться главным образом тому, чего не могли получить в России.

Начали новую жизнь. С друзьями теперь встречались редко. Мы поставили себе целью изучить Лувр, но ... сделать этого нам так и не пришлось: это такая громадина, что, осматривая его за все время пребывания в Париже, наталкивались на все новые и новые залы и даже целые отделы, которых до сих пор еще не видели и которых потом тоже почти никогда не могли найти.

Кроме Лувра, мы часто бывали в Музее декоративных искусств (чудесном, очень полном), в Трокадеро, в Клюни. Очень любил я бывать в Люксембурге. В целом этот музей и меньше гораздо, и гораздо хуже

нашей Государственной Третьяковской галереи. Но там совершенно замечательная коллекция импрессионистов — с работами Мане, Моне, Ренуара, Сислея, Писсарро, Дега, с замечательным Уистлером, Бастьен-Лепажем, Шарденом, со скульптурами Родена, Менье и т. д. Изучая музеи, мы не только смотрели, но и делали громадное количество зарисовок, особенно с художественно-промышленных изделий. Часто ездили на этюды в Булонский лес, в Ветейль, Севр, Сюрень, Сен-Клу, Трианон, Версаль, и везде рисовали и писали этюды.

63. В восточной лавке. 1930-е гг.



К сожалению, все пропало. Остались только небольшие рисунки и акварели, которые были у меня в личном багаже в вагоне, но очень мало и очень мелкие работы.

Наступило лето — время экскурсий. В Париже профсоюзы устраивают их каждую неделю, с субботы до понедельника. Экскурсии на юг и в Бретань, в Англию и в Испанию. Ходят специальные поезда-молнии с значительно удешевленным тарифом. Мы с женой подсчитали наши деньги и решили, что их, чтобы ехать вдвоем, не хватит, надо ехать кому-нибудь одному. Честно потянули «на узелки» — вышло ехать мне. И в первое же воскресенье я уехал, условившись, что она, так как я буду переезжать с места на место, будет мне писать до востребования.

Сперва я поехал в Мадрид посмотреть Веласкеса, Гойю, Тициана, Рубенса и т. д. Но ... не судьба, видно, была мне блаженствовать в одиночестве. На пятый же день я получил телеграмму, что у жены открылся аппендицит и в очень острой форме (особенно опасно было то, что у нее одновременно был аппендицит и туберкулез). Мне пришлось все бросить и спешно вернуться в Париж следующим экстренным поездом. Пришлось потратить много денег на лечение, и больше уже ни ей, ни мне поехать в Испанию так и не удалось, о чем мы оба потом очень жалели.

Ходили мы и по выставкам (персональным и общим). Были мы у Дюран-Рюэля (чу́дное собрание импрессионистов) [16], у Бернхейма [17], Жоржа Пти [18], в салонах, и в Государственном и в Осеннем, и вообще очень много видели и очень много по-новому усвоили и поняли. Пробыв в Париже около двух лет, мы с женой возвратились домой. Надо было кончать курс. Можно было еще писать о Париже нескончаемо много, но, к сожалению, надо же когда-нибудь кончить.

16
Дюран-Рюэль Поль (1831—1922) — маршан, близкий друг многих художников-импрессионистов. Организовывал выставки импрессионистов из своих коллекций как в Европе, так и в Америке.

17
Бернхейм, Гастон (Бернхейм-младший), (1870—1953) — парижский маршан, владелец галереи. Был связан главным образом с постимпрессионистами, организовывал выставки.

18
Пти Жорж — парижский маршан, конкурент Дюран-Рюэля, устраивал в своем выставочном зале на ул. Сез международные выставки импрессионистов.

Скажу вскользь о Волошине, Бенуа, Митрохине, о поездках в окрестности.

Что же сказать о Волошине?

Как поэта его знают в достаточной степени, как человека тоже — по Коктебелю. Но в то время, когда мы были в Париже, он был совсем не таким и, кроме того, он был художник, правда, не очень крупный, но, во всяком случае, талантливый, умный и с большой эрудицией. У нас к нему было рекомендательное письмо от Кругликовой — одного из ближайших его друзей.

Мы пришли к нему очень рано, «по-парижски», но он спал, видимо, «по-русски», и мы очень долго стучали прежде, чем он в одном белье подошел к двери. Увидев незнакомых, он сказал: «У меня прием по четвергам», — и хотел уже уйти, но, извинившись, мы сказали, что имеем письмо от Кругликовой, и он нас принял. Пока он одевался, умывался, мы ждали его в мастерской, потом, когда он к нам вышел, извинились за внезапное посещение, сообщили, что мы только что из России, и передали ему письмо.

Что писала Елизавета Сергеевна (Кругликова), мы не знаем, но после прочтения письма он был к нам чрезвычайно любезен и предупредителен. Мы сказали, что пришли только познакомиться, даже не знали о его журфиксах и хотели уже уходить, но он и слышать не хотел об этом и настоял на том, чтобы мы остались позавтракать. Он затопил печку, поставил кофе, поджарил в масле кусочки хлеба с сыром, что было очень вкусно, — я раньше никогда не ел жареного сыра. Пока же, до завтрака, он обо всем расспрашивал — о нас, о России, о восстании и т. д., но, приехав в Париж с последним поездом до начала всеобщей забастовки, мы, конечно, могли рассказать очень немногое о самом восстании.

После завтрака он прочел нам газеты о делах в России и, когда мы собрались уходить, сообщил нам день и час своих журфиксов, просил, не стесняясь, приходить к нему.

Так состоялось наше первое знакомство, потом я часто бывал у него. Он познакомил меня с некоторыми друзьями, и мы очень хорошо проводили время. Вообще во время журфиксов дверь не запиралась, и всякий, кто хотел, приходил и, ни с кем не здороваясь, находил себе место, садился или смотрел альбомы и никого не беспокоил, лишь изредка здороваясь с знакомыми. Большинство же, по-видимому, даже не знали друг друга. Я заключил это из того, что изредка тот или другой подходил к Волошину и, видимо, просил его познакомить с кем-нибудь, потому что Волошин вставал, вел к кому-нибудь и знакомил, после чего сам возвращался на свое место и продолжал прерванную беседу.

Иногда он рассказывал что-нибудь интересное из области поэзии или живописи, о жизни отдельных художников — русских и французских. Иногда возникали обсуждения, споры, было очень интересно слушать, а иногда мы и сами вступали в спор или беседу, и сами рассказывали о жизни в России, так как большинство жили в Париже уже по нескольку лет, другие же вообще были эмигрантами и с Россией порвали связи уже давно, но интересоваться Россией не перестали.

Так мы постепенно познакомились со многими интересными людьми. У Волошина я встретился и с Митрохиным, которого знал раньше, но не знал, что он в Париже. У Волошина же я познакомился с Натаном Альтманом [19], с Бенуа, Дягилевым и другими.

19
Автор воспоминанний ошибается: Альтман Н. И. (1889—1970) — жнвопнсец, график, художннк театра — был в Парнже н работал там в Свободной акадeмнн в 1911 году.

Как я уже говорил, Макс Волошин был тогда совсем другим человеком. Если мы в России знаем его как полупророка, полуэллина, полуголого, в античной одежде с золотым обручиком на голове, с длинным пастушеским посохом, в античных сандалиях, всегда в толпе учеников и почитателей, то в Париже, в молодости, он был очень милым, веселым, общительным и очень простым человеком, превосходства которого никто никогда не чувствовал. С ним было легко и весело, и одевался он очень просто, носил, как большинство среднего населения Парижа, французские светлые брюки неразрезного бархата, какой-нибудь черный пиджак, воротничок с простеньким галстуком, простые, но чистые ботинки, светлое короткое пальто и черный цилиндр — вот все, что составляло его постоянный туалет. Он был коротко острижен с зачесом кверху, носил маленькую французскую бородку и золотое пенсне. Перчатки и трость дополняли его наряд.

Был прост в обращении и очень радушен, говорил тихо и даже как будто робко. Когда мы бывали у него, он показывал свои рисунки, живописные работы и часто читал стихи, свои и чужие. Читал очень просто, выразительно, но тихо, так что надо было подсаживаться поближе, если хотелось послушать.

В России Волошин выставлял, да и то редко, главным образом в провинции (в Феодосии) только акварели, очень бесцветные, сухие, неинтересные. Поклонницы говорили, что они очень поэтичны, по-моему же, они были просто слащавы и сентиментальны. В Париже же он показывал нам (и выставлял) замечательные, совершенно реальные, писанные с натуры, с большой силой, прекрасные по чувству, очень звучные этюды, от которых мы были в полном восторге, но я никогда не видел, чтобы он выставлял их в России. Он был и прекрасным рисовальщиком, и нередко ходил с нами на наброски.

Таков был в то время Макс Волошин, и все уважали и любили его как хорошего человека и отзывчивого товарища.

Совсем другим был Александр Бенуа. Мы познакомились с ним тоже у Волошина, но при нас, почти за два года, он был у Волошина только раз, хотя постоянно жил в Париже или Версале, где всегда работал и имел мастерскую. В Париж Бенуа наезжал лишь изредка. Чтобы повидать его, приходилось ездить в Версаль, но он очень редко принимал кого-либо. Мы, по крайней мере, ни разу не могли достучаться к нему (звонков, как правило, в Париже почти нигде не было). Зная, что он работает не меньше 8—10 часов в сутки ежедневно, главным образом в парках Версаля и Трианона, мы и там искали его и, поздоровавшись издали, спрашивали, когда его можно видеть. Тогда ему неловко было отказать нам

(по крайней мере, такого случая не было), и он назначал день и час — всегда разные. Из этого мы заключили, что обычного, как у всех, журфикса у него не было и жил он очень замкнуто. Да он и сам рассказывал нам о том, что, работая по 8 часов на воздухе, он потом дома приводит свои работы в порядок и еще работает над композиционными картинами из жизни XVIII века. Разговаривал он неохотно, мало, тоном мэтра, не терпящего возражений.

Он оживлялся только тогда, когда его о чем-нибудь спрашивали,

64. Старый торговец. 1930



просили совета или какую-нибудь справку о ком-то или о чем-нибудь из области искусства. Тогда он мог говорить и долго, и красиво, и с большим уменьем объяснить, даже внушить свою точку зрения, но переспросов и возражений не терпел. В этих случаях он, отделавшись каким-нибудь ничего не значащим ответом, умолкал. И вытянуть после этого из него слово было чрезвычайно трудно. Он не был гостеприимным, но по просьбе охотно показывал свои вещи, объяснял содержание, профессиональные качества, давал советы.

— Главным образом надо очень любить свое дело и работать, ра-

ботать день и ночь, тогда всегда выйдет толк. И надо развивать свои знания, ум и чувства, — говорил он.

Сам он был замечательный эрудит и от других требовал того же.

— Художник, — говорил он, — должен знать больше всех и лучше всех, без этого, какой бы ни был у него талант, он ничего не стоит. Он даже хуже и беспомощнее слепого щенка.

Любя его вещи, мы показывали ему и свои, он охотно высказывался об их достоинствах и недостатках, но, видимо, желая отделаться от нас, обыкновенно добавлял:

— Вы, друзья, напрасно обращаетесь ко мне. Ну какой же я учитель? А потом я терпеть не могу педагогики.

Но мы, очень ценя его советы, пропускали обидные слова мимо ушей, и я несколько раз приносил ему свои работы. В конце концов он даже примирился с этим, видя, как я стараюсь добросовестно следовать его советам.

Сам Бенуа писал не только Версаль и не только XVIII век. Он работал невероятно много, правда, главным образом это были пейзажи, но пейзажи самые разнообразные: это были и архитектурные мотивы XVIII века, и просто виды улочек маленьких окрестных городков, как французских, так и русских. Это были и бретанские пейзажи с морем, с лодками, с типичными бретанскими домиками в окрестностях Тренора и Трувиля и т. п. Видел я у него наряду с композициями из жизни XVIII века и много декоративных эскизов к произведениям французских и скандинавских драматургов, видел и массу прекрасных рисунков, театральных костюмов и просто рисунков тушью кистью.

Он считал, что совершенно необходимо рисовать пером или кистью и без резинки, не переделывая, чтобы держать глаз и волю в постоянном напряжении. Он советовал и нам делать то же, то есть учиться рисовать сразу верно, внимательно, а не мазать наугад, бесконечно стирая и дожидаясь, когда что-нибудь выйдет само собой.

Мы попробовали и остались очень довольны. Сперва выходило не совсем верно, но чем дальше, тем внимательней мы становились, и тем лучше выходило. Когда мы показали Бенуа наши рисунки, он их очень сурово критиковал, долго и толково объяснял наши ошибки, но остался доволен и похвалил нас. Так мы старались учиться, везде и всюду извлекая для себя пользу. Вероятно, я и почерпнул потому столько хорошего, что, несмотря на почти двухлетнее пребывание за границей, сумел не оторваться от Родины, не уйти с головой в чуждую — при всех положительных качествах — жизнь, приобрел большой запас знаний.

С Митрохиным я был знаком до поездки в Париж, так как и он учился в Строгановском. Неожиданно встретившись с ним у Волошина, я очень обрадовался и сейчас же повел его к себе, благо он, как оказалось, жил совсем близко от меня (как я уже говорил, на Рю де ла Гэтэ). Мы виделись с ним часто, вместе работали у меня (когда удавалось брать модель) и в академии, делая наброски. Это был очень милый, очень интеллигентный человек и уже тогда — талантливый художник. Оказалось, что он, как и я, окончил Харьковское реальное училище. Он и в Строгановском, и в Париже увлекался графикой. Мы встречались с ним потом и в Москве, вплоть до отъезда его в Петербург, то есть почти до империалистической войны. Потом я потерял его из виду, и встретились мы с ним только после Великой Октябрьской революции в Ленинграде на 15-летней юбилейной выставке советских художников. Он остался все тем же. Я не буду писать о нем как о художнике, так как совершенство его графических работ общеизвестно.

Мы встречались в Париже еще не менее как с десятком художников-москвичей. Все они работали много и по-своему успевали в раз-

ных областях, так как среди них были и графики, и живописцы, и прикладники, и поэты, и даже был один певец. Я больше уже не пытался поступать к кому-нибудь для занятий живописью, я знал, что, имея друзей, которые в нужную минуту могут прийти на помощь, справлюсь со всеми трудностями, и черпал из достижений французского искусства то, что свойственно моим личным и национальным устремлениям.

Мы представляли собой хороший, крепко спаянный товарищеский коллектив строгановцев, но встречались теперь гораздо реже, ведь

65. Колхозницы в ожидании поезда. 1931



у каждого из нас были и разные силы, и разные требования к учебе, и разные индивидуальные устремления. Потом некоторые стали отсеиваться, уезжая домой в Москву, и в конце концов мы с женой остались одни, если не считать знакомых — не строгановцев и знакомых французов, с которыми мы и не стремились сходиться очень близко. Начинала временами сказываться и тоска по Родине, которая к концу пребывания за границей стала просто нестерпимой. Пора было возвращаться к пенатам, и мне остается еще лишь вкратце рассказать о поездках в окрестности на этюды и об одной черте парижского быта, о чем я своевременно не упомянул. Пожалуй, я с нее и начну, так как после жандармского режима царской России она меня особенно поразила.

Это прежде всего полная свобода всех и во всем. Например, у нас никто и нигде ни разу так и не спросил нашего заграничного паспорта.

Даже когда мне один раз пришлось получать банковский перевод и я предложил в удостоверение моей личности паспорт, мне его возвратили, объяснив, что достаточно показать конверт письма, адресованного мне (этим удостоверяется мое местожительство). «У нас во Франции свободная республика, и паспортов никаких у нас нет», — с достоинством подчеркнули мне.

Поразило меня и то, что можно было работать на любой улице совершенно свободно. Не нужно было для этого никаких разрешений, ни-

66. Пейзаж с парусником. 1931



каких удостоверений личности — стой или садись где угодно и делай что угодно. Вот, например, такой случай: это было через несколько дней после нашего со Щукиным приезда в Париж (наш первый опыт поработать с натуры). Мы как-то в сумерках шли гулять. Был серенький туманный вечер, холодно, сыро. Проходя через площадь Клиши, мы увидели замечательный пейзаж — весь серовато-перламутровый, весь в силуэтах, как на сцене (следствие тумана). На площади, на среднем плане, бил фонтан, и вода на фоне бледно-серых домов с освещенными окнами казалась бриллиантовой и золотой. На первом плане проезжал извозчичий фиакр

(карета, запряженная одной лошадью), черный с желтым кузовом, а еще ближе, почти у самой рампы, переходили улицу господин в цилиндре, дама в какой-то белой пелерине, в голубой шляпе и синей юбке и девочка в сером пальто с белым воротничком, цветным галстуком и в клеенчатой шляпе.

У нас тогда были только небольшие (величиной чуть больше ладони) альбомчики, но мы все же остановились прямо посреди площади и почти тотчас же увидели, как к нам направились полицейские (они дежурят в Париже постоянно парами на каждом перекрестке). По правде сказать, у меня душа ушла в пятки, но мы решили не уходить и продолжали работать. Я даже нарочно замедлил темп, чтобы дать им возможность подойти, чтобы они не подумали, что мы спасаемся от них бегством. Они шли, не торопясь, но определенно прямо к нам. Страх у меня прошел, но я злился и решил остаться — будь что будет — пока не сделаю акварель, которую раньше мы думали сделать дома по наброску. Наконец, они подошли и шагов за десять-пятнадцать остановились немного позади нас. Сперва я подумал, что они дожидаются, когда мы кончим, чтобы нас арестовать, так сказать, «с поличным», но уже минуты через две-три убедился, что это могло прийти в голову только нам одним.

Они стояли для того, чтобы предупредить проезжающих извозчиков о том, что мы работаем, чтобы те не сшибли бы нас невзначай. Окончив работу и проходя мимо, мы поблагодарили их. Они молча козырнули и вернулись на свое место. Они не посмотрели, что мы делаем, для них был важен факт — люди работают, следовательно, заслуживают и уважения и охраны. В России какой-нибудь городовой в лучшем случае прогнал бы нас, в худшем — арестовал бы и свел в полицию за то, что «вот эти там сымали планты».

Вот еще другой факт, поразивший нас. Как-то к нам зашел знакомый французский студент. Мастерская наша помещалась в глубине двора. Он пришел к нам в велосипедной кепке, в фуфайке под пиджаком и со штрипками на брюках, но без машины. Увидев его без машины, я вспомнил невольно о некоторых московских франтах, завсегдатаях Сокольнического круга, в таких же велосипедных костюмах и даже в коротеньких штанах и длинных чулках, которые они носили, чтобы пофорсить перед девушками, сами же не только не имели велосипедов, но не умели даже кататься. Я вспомнил еще одного франта, который ходил на круг в Сокольники в белой рубахе, белых брюках, в черном пиджаке с черным галстуком, с ракеткой без футляра и в теннисном костюме, но он не умел даже взять в руку ракетку, не то что играть.

Между прочим, в Москве не носили тогда белых брюк на улице, настоящие спортсмены переодевали костюм только в клубе, и поэтому один из городовых — «ревнителей порядка» — как-то арестовал этого горе-спортсмена и повел к околоточному.

— Вот, ваше благородие, до чего хулиганы дошли, без штанов, в одном белье на народ выходят. И где только совесть!

Вспомнив все это, глядя на нашего посетителя, я невольно рассмеялся.

— А где ваша машина? — спросил я.

— Там, на улице.

— На замке, надеюсь?

Он вытаращил от удивления глаза. Я рассказал ему, как в Москве гуляющие на сквере, бульваре или в Сокольниках, даже сидя на месте, из предосторожности, опасаясь воров, запирают велосипед на замок при помощи стальной цепочки, продетой в колесо и обмотанной вокруг дерева или фонарного столба.

— О-о-о! — протянул он. — Нет, в Париже велосипеды не воруют, это очень дорого обойдется, дешевле купить машину.

Мы посидели у меня вместе с еще несколькими друзьями, а потом все пошли в кафе. Мы попили кофе и хотели уже уйти домой, как наш француз предложил посмотреть, что будет, если он сейчас уедет к товарищу, а мы, выйдя и не найдя якобы своей машины, заявим об этом хозяину кафе. Для этого нам надо было посидеть еще минут двадцать-двадцать пять, чтобы дать французам время уехать. Мы выполнили все, что было нам сказано студентом-французом, оставившим нам, кстати, свой велосипедный билет. По вызову хозяина пришла полиция, мы заявили о пропаже, у нас спросили фабричный номер велосипеда и приметы (в Париже не было тогда у велосипедистов номера на машинах, как у нас в Москве). В удостоверении было описание цвета машины, цвета колес и был обозначен фабричный номер велосипеда. Я показал одному из полицейских удостоверение. Он спросил, куда доставить машину, таким тоном, как будто вор уже был пойман. Мы дали свой адрес и ушли домой. Зайдя по пути купить хлеба, вина и ветчины, мы пошли домой ждать развязки. Она наступила минут через сорок-сорок пять. Постучали, я попросил войти. Открылась дверь.

— У кого пропала машина? (бицикль, как говорят французы).

Я сказал, что у меня.

— Какой номер?

Я назвал.

— Пожалуйста, — сказал полисмен, вводя в дверь велосипед. — Вы удовлетворены возвратом или желаете продолжать дело и будете привлекать к суду?

Мы попросили его войти, выпить с нами стакан вина и рассказали ему, что это была лишь демонстрация работы полиции перед иностранцами, что мы поражены и просим его хотя бы вкратце рассказать, как это делается. Он был очень польщен и охотно рассказал всю механику дела.

— Вы заметили, что нас всегда двое? — спросил он. — Каждый из нас следит за своим направлением: один — вперед и назад, другой — направо и налево. Около поста есть колонка — ящик с телефоном. Как только мы получили сообщение о пропаже и приметы машины (голубая рама, колеса никелированные), стали звонить по всем четырем направлениям, указав, что прошло не более двадцати пяти-тридцати пяти минут. На трех направлениях такой машины не было, на четвертом проехало за это время две машины и в одном направлении. Все посты получили приказ следить дальше. Одна машина шла все время прямо, другая через два квартала свернула вправо, еще через квартал первая свернула влево. Каждый пост, выпускающий машину со своего направления, передает об этом по новому направлению, пока не становится известным, что машина въехала в квартал, но до следующего поста не дошла, значит осталась внутри данного отрезка. Вы заметили, что когда вы идете мимо двери консьержки (в большинстве это старушка или очень пожилая женщина), та открывает занавесочку в маленьком окошке в своей двери? Да? Ну вот и хорошо. Она должна за всем следить и все видеть. Если машина не выехала из данного отрезка улицы, начинаются звонки консьержкам, и, наконец, одна из них сообщает, что приехало неизвестное лицо, что его раньше в районе не было и т. д.

Так организованно работала парижская полиция. Это, конечно, не означает, что в Париже тогда было действительно все хорошо, действительно была полная свобода. Как я позже выяснил, слежка за всем и за всеми в Париже организована не менее хорошо, чем поимка преступников. В Париже нет номеров домов, а есть нумерация каждого наружного входа в дом, будь то дверь в квартиру, или в отдельную комнату, или в ворота, и у каждого входа, обыкновенно под лестницей, есть маленькая комнатка с маленьким (сантиметров 30-40) окошечком в две-

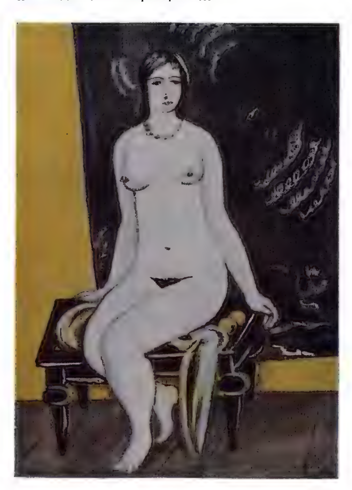
67. Курдянки. 1932—1934



ри, с занавесочкой, и в ней сидит консьерж; при любых шагах, кто бы ни прошел мимо двери, занавесочка приподнимается, и консьерж знает про вас все: сколько раз вы прошли, с чем в руках, с кем, и так далее. Все консьержи являются ставленниками полиции, и, таким образом, нанять консьержа помимо полиции никто и нигде не может. Конечно, это касается всех, кроме богатых людей, владельцев отдельных особняков.

Мы с женой с утра завтракали и сейчас же шли в музеи или куда-нибудь на выставку — до обеда, то есть часов до двух. После обеда при-

68. Обнаженная на черном фоне. 1931



водили в порядок работы или что-нибудь компоновали — ежедневно, кроме трех дней в неделю, когда мы ходили на наброски в академию. С 7 до 9 часов мы гуляли, часов в 10 ужинали и ложились спать. Один-два раза в неделю мы ездили на пароходике в окрестности — Севр, Сюрень, Сен-Клу или в Версаль и Трианон, где писали этюды акварелью или делали небольшие наброски цветными карандашами и рисунки. Последние я потом дома в предобеденное время заканчивал акварелью, по памяти, для чего нередко записывал на рисунках сочетания цветов.

Как приятны были эти поездки! Чу́дные пейзажи видишь по пути (настоящий Клод Моне). Обыкновенно мы уезжали на целый день прямо после утреннего завтрака, взяв с собой еду, или, уже иа месте, обедали в каком-нибудь кафе. Часто мы сходили на предыдущей пристани и проходили до следующего городка пешком, по пути делая зарисовки, а на месте писали этюды, или наоборот. А какие чу́дные места! Особенно я любил дорогу от Сюрени до Сен-Клу — все время лесом, переходящим в парки. Любил и места вокруг Версаля, и дорогу до Триаиона. Конечно, само собой разумеется, что и сами партеры, фонтаны и подстриженные сады тоже производили громадное впечатление, но писал и рисовал я там мало, так как любил пейзаж более реальный. Любил и парижские окраины с их кривыми улочками, пейзаж по Сене с мостами, пристанями и пляжами. Ходил изредка и в Сад акклиматизации животных и растений и везде рисовал и делал акварели. И нигде никакого запрета. Только один раз нам не дали зарисовать аллеи на каком-то кладбище (не странно ли?). А пейзажи в Париже, в парках и лесах совершенно исключительные, и меня удивляет, что никто из французских художников никогда не писал их. Если вы подниметесь иа Монмартр или на Батиньольские вершины, вы увидите Париж совсем другим, чем внизу, во всяком случае, гораздо более острым и поэтичным. Пожалуй, только один Утрилло как-то, да и то относительно, пытался передать прелесть парижского пейзажа.

Вся Франция невелика и расположена близко от моря. За исключением юга и Прованса, похожих по климату иа наш Крым (Прованс — на восточный Крым), везде очень влажно, особенно в Бретани, которая находится на большой судоходной Сене, не так далеко от Гавра. В Париже тоже много водяных паров, что делает атмосферу непрозрачной. Весь Париж сверху как бы разбит на планы, а лесной и парковый пейзажи смотрятся как театральная декорация, все в кулисах, каждый последующий план уходит в голубоватую дымку, на фоне которой темная зелень деревьев выделяется с особой четкостью, как в рисуике, так и в цвете. Темные, иногда дочерна, стволы деревьев превращены в чудный рисунок. Благодаря большой влажности многие стволы покрыты мхом, очень зеленым, интенсивным по цвету.

А весна в парках Парижа! Масса цветущих деревьев, многие из них с цветными листьями — от лиловато-серого, голубоватого, через красные, малиновые и до розовых тонов, желтые, бело-зеленые, пестрые, и все цветет, цветет буйно, ослепительно. Масса цветов! В маленьких городках небольшие, в два-три этажа, а то и одноэтажные уютные каменные дома, с черепичной черной или красной крышей, тронутые мхом, с решетчатыми заборчиками, с садиками или огородами. Городки круто поднимаются в гору, иногда с уличками-лестницами. Светло-серые и белые домики с цветными — зелеными или коричневыми — жалюзи и небольшая серая со свинцовой крышей и колокольней католическая церковь на вершине — все производит замечательное впечатление, похоже на театральную постановку. Цветущие яблони, белая акация, и тут же афиши и плакаты на стенах, а часто и белье на заборах дополняют впечатление уюта, делают театральный пейзаж ожившим, настоящим. А тут еще какая-нибудь тележка, запряженная осликом, за ней человек в блузе или женщина в крестьянском платье, в белом, крахмальном, очень красивой формы чепце. Красиво, как на картине хорошего художника. Мы могли подолгу любоваться всем этим, нередко забывая, что надо работать. Но и это «безделье» развивало в нас и наблюдательность, и чувство прекрасного, так что мы и по возвращении домой стали смотреть на нашу жизнь, на наш пейзаж еще более любовно, стараясь глубже заглянуть в то прекрасное, что есть у нас на Родине, больше полюбить нашу действительность. Последнее время тоска по Родине была так велика, что мы пере-

стали уже так остро чувствовать эти, все же нам чуждые красоты. С наслаждением вспоминали мы наш деревенский пейзаж с чересполосицей, с огородами по крутому косогору и даже простую березовую изгородь вдоль дороги — такой пыльной и грязной, что осенью ни пройти, ни проехать, и все же дороги нашей родной России.

Мы видели еще много интересного. Видели «праздник» в честь пострадавших шахтеров со сборным оркестром, с хором в две тысячи человек — праздник, на котором принимали «пожертвования» для пострадавших. Вероятно, пожертвований было намного меньше, чем стоил этот праздник, потому что шахтеры, участвовавшие в шествии, в традиционных коричневых, почти черных спецодеждах и маленьких черных шапочках-шлемах, со своими инструментами, с лопатами, кирками, фонарями, изнуренные, с изможденными бледными лицами, отнюдь не производили впечатления людей, надеющихся на какую-либо действительную помощь.

Я видел и вечер Национального праздника 14 июля, когда весь Париж был иллюминирован и на каждом углу стояла эстрада с музыкантами. Везде трепетали гирлянды флажков и национальные флаги, везде зелень и цветы, и все на улицах и перекрестках танцевали прямо на мостовых. Так жили мы в Париже, наблюдая и изучая жизнь.

Мы с женой жили на 100 франков в месяц, из которых 40 платили за квартиру. Но случалось (когда отчим по халатности забывал выслать деньги вовремя), мы буквально голодали. Художнику-прикладнику можно было найти работу, но платили за нее такие гроши, что не стоило и трудиться, — жить на это нельзя. Но даже гроши заработать было очень трудно, а часто и невозможно.

Митрохин рассказывал то же самое и о рисовальщиках (графиках). Для них была установлена такса, и будь ты знаменитостью или никому не известным художником, если у тебя и примут работу, то плата всегда одна — 100 франков за лист.

Но если художник-производственник все же мог найти какую-то работу, то станковистам можно было умереть с голоду.

Наконец, нас так потянуло домой, что мы не могли больше оставаться в Париже. Получив деньги на обратную дорогу, мы с радостью уехали домой. Но Париж нам дал очень, очень много...

Глава четвертая
Училище живописи, ваяния и зодчества

Без особых хлопот мы окончили Строгановское, сговорившись заранее целой группой (основное ядро мастерских) — в составе Сергея Ивановича Иванова, Сергея Васильевича Герасимова, Пичугина, Тулупова — идти в Училище живописи, ваяния и зодчества. Окончив весной и узнав требования для поступления в Училище, осенью мы впятером пришли на экзамен, который и выдержали больше чем с успехом. Экзамены были конкурсные, вакантных мест было очень мало, а желающих очень много. Чтобы попасть наверняка, мы решили не залетать высоко, а идти в головной класс. Ведь окончить Строгановское училище со званием художника — это не так просто, и подготовка у нас была очень солидная. Сергей Иванович Иванов, чтобы вернее было, держал даже в начальный класс. Все это решалось весной. Осенью же, придя на экзамен, я увидел совсем не интересную натуру. Я знал, что без желания работать я все равно ничего хорошего не сделаю, и поэтому пошел просить, чтобы мне разрешили держать в фигурный класс. Меня предупредили, что вряд ли я смогу попасть в училище, так как на одну вакансию было человек сорок конкурентов, но здесь была подходящая натура — обнаженный натурщик и статуя дискобола.

— Если вы провалитесь, мы вас в головной не примем, вон идет человек с бородой, он держит уже одиннадцатый год, а все еще не поступил в школу.

Я сказал, что если люди держат десять раз, то кто мне запретит держать в будущем году.

— Как хотите, мы вас предупредили — остальное нас не касается. Надо только поставить отметку на вашем прошении о приеме, что вы держите не в головной, а в фигурный, а там держите хоть в натурный (последний), там тоже вакансия и тридцать конкурентов.

Я поблагодарил за разрешение и пошел искать место.

Постановка была несложная, и я сел на первое попавшееся место. Рисунок надо было, кажется, сделать в два или три дня с натурщика и в два дня — со статуи дискобола. Теперь я уже точно не помню, сколько давалось времени на экзамен, помню только, что я без всякого труда нарисовал двух натурщиков с разных мест и один рисунок с дискобола. Помню и то, что я, придя ко второй работе, нашел все лучшие и легкие места занятыми. Но так как в Строгановском у Щербиновского мы выкидывали всякие штучки потрудней этого, я решил пойти на риск и взял место самое трудное, у самых ног статуи в ракурсе снизу вверх, и сделал труднейший рисунок в один присест прямо тушевальным (итальянским) карандашом без резинки. Так как место было чрезвычайно трудное, я не стал портить свежесть рисунка и после первого дня оставил его как есть, не переделывая.

Я пришел домой, и мне пришлось целые лишние сутки страдать и волноваться. Я успокаивал себя тем, что дискобол у всех поголовно был плох, но волновался я потому, что у одного конкурента натурщик был, по-моему, лучше моего.

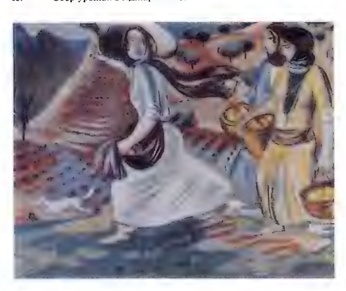
У меня оба натурщика были сделаны хорошо, строго, но неинтересно, скучно и суховато, а у конкурента, если не совсем верен был рисунок, зато он был очень живым и ловким, приятно было смотреть, темпераментный рисунок, не то что моя сушь.

Каково же было мое удивление, когда свояченица моя, которую я просил зайти перед службой узнать результат, вдруг среди дня приехала радостная и сообщила, что я принят!

— Но, — сказала она, делая печальное лицо, — совсем не туда, куда ты держал.

Появившаяся было у меня радостная улыбка от первого известия сразу «прокисла». Но свояченица, не выдержав роли, расхохоталась и стала меня поздравлять, говоря:

69. Сбор урожая в Аджарии. 1931



— Принят с фурором таким, какого не было за все время существования Училища!

— А как же не туда, куда я хотел?

— Не туда, но еще выше, прямо в натурный класс (в последний) и всему Совету и Серову очень понравились все работы — и классные и домашние. Даже меня поздравляли, — закончила она. — Я привезла тебе домашние работы, а ты поезжай и узнай сам все подробно.

Но мне было так неловко, так почему-то стыдно своей роли победителя, что я поехал только на другой день, когда надеялся, что уже никого не будет. Но я ошибся, народу было очень много, и не мудрено: во все классы было конкурентов несколько сот человек, так что нельзя же всех удовлетворить в один день. О моей победе уже знали все конкуренты и вся школа. Мне было стыдно, как никогда, потому что где бы я ни появлялся, все начинали, показывая на меня, шептаться, дорогу уступали и вообще смотрели как на какое-то заморское чудо. Еще более неловко было мне, когда я, желая получить справку, пошел в канцелярию и был остановлен несколькими голосами сразу.

— Сюда, сюда, вот ваша фамилия.

Я их не знал совсем и готов был прямо-таки провалиться сквозь землю. Посмотрев мельком на фамилию в списке и на класс, хотел поскорее уйти. Но не тут-то было, ко мне подошел один из конкурентов и стал благодарить. Я еще на экзамене познакомился с ним. У него был рисунок натурщика совсем неплохой, но ему нравились мои работы, и он боялся за себя, я же искренне одобрял его, так как у него работы были

не такие сухие, как у меня. Так как я был принят прямо в натурный, в фигурном освободилась вакансия, и он был принят вместо меня. Эта встреча и простой искренний разговор немного подбодрили меня, и я уже не так стеснялся, потому что нас, рекордистов, было уже двое, а не один я. Я так нервничал, что даже забыл посмотреть результаты своих товарищей по Строгановскому и были ли они вообще на экзамене, так как я их ни разу там не видел. Оказалось, что принято четверо. Потом только, после начала занятий я узнал, что остальные не держали вовсе. Так начиналась наша новая жизнь в новой школе.

Я зашел в канцелярию спросить, что надо своего приносить на занятия — тут меня опять все поздравляли, говоря, что это — первый случай за все время существования школы. «Да ведь я же учился», — говорю я.

— Ну что ж! Вы видели, я показывал вам человека с бородой? Вот уже десять лет держит, а все-таки опять провалился, а держит в начальный класс.

На следующий, одиннадцатый год он все же выдержал и был принят в Школу. Вот это так упорство!.. Но я никогда и нигде — ни в Школе, ни после Школы на выставках — и до сей поры не встречал его имени. А ведь любовь-то к искусству у него была же очевидной. Глупый, если бы он поступил в Строгановское, человеком был бы, ибо весь секрет в том, что в Школе не учили вовсе. Но я, лично, вовсе не жалею, что поступил в Школу — мне ведь только нужна была практика другая, чем в Строгановском, среда другая, живописная среда художников-станковистов. И если учебы там по существу не было, то среду товарищей я получил отличную.

Я узнал в канцелярии все, что надо, и пошел домой. Около раздевалки ко мне подошел один из служителей и спросил, не надо ли мне к началу занятий: «Подрамничек, конечно, затянуть, загрунтовать? На чаек дадите — все будет сделано, в первом сорте».

Времени до начала занятий оставалось около двух недель, я жил на даче, и мне не хотелось ездить в Москву, поэтому я решил попросить его сделать мне все, что надо.

— Слушаюсь, — ответил он, — деньжат дадите или за свои сделать? И фамилийку вашу позвольте узнать.

Я сказал, что денег у меня с собой нет и что я могу все это и сам сделать, а фамилия моя Шевченко.

— Прикажете поздравить? О вас ведь только и говорят! Не извольте сумлеваться насчет денег — все будет сделано, потом отдадите. Еще бы раз поздравить, да выпить за ваше здоровье.

Я дал ему 30 копеек, и он остался очень доволен.

Была чу́дная погода, на даче лес, река, еще была у меня своя лодка (взятая на сезон напрокат). Ко мне приезжали товарищи, и мы чу́дно проводили время, которое пролетело, как одна минута. Придя с экзамена домой, я вспомнил, что не спросил у служителя (швейцара) его фамилию. Но «заказ» был дан, «на чай» — тоже, а значит если не я, то он меня должен найти. Если же он просто пьяница и попрошайка — ну что ж! Пойду к Курлянду на Софийку (теперь Пушечная), и через полчаса все будет. Но, придя на занятия, я нашел его в натурном классе.

— Все готово, — сообщил он, — местечка не выбрали еще? Я уже и мольбертик и две табуреточки приготовил.

— Подождите, выберу местечко, тогда и принесете все, и я расплачу́сь.

Когда я осмотрелся, оказалось, что нас только два человека. Сказав, что я только что поступил, я познакомился. Оказалось, что это староста, что народу еще никого нет, потому что еще очень рано.

— К началу придут, — сказал он.

Я посмотрел на часы, было без четверти девять. Я хотел занять место, но он сказал, что без натуры и без лотереи занимать место нельзя. В школе мало помещения.

— Студентов очень много, а натуры одна-две, поэтому право выбирать места разыгрывают.

Так как делать было нечего, я пошел посмотреть школу, поискать своих товарищей. Их я не нашел, а смотреть было нечего, так как открытыми оказались только две двери: фигурного и натурного классов.

70. Груши. 1931



Потом я узнал, что во втором этаже помещаются только старшие курсы, начальное отделение и специальные мастерские, но они имеют отдельный ход на улицу, здесь же открыты двери фигурного и натурного классов и мастерские учащихся с предпоследнего и последнего курсов. Все помещения были огромные с верхним светом, но очень грязные (по сравнению со Строгановским). В этих громадных комнатах с простыми полами, крашенными в темно-коричневый, почти черный цвет, были только по одной-две подставки, ибо натуру ставили посреди комнаты и вокруг них целый лес таких же темно-коричневых мольбертов. Вот и все «убранство». Казенно, уныло и грязно.

Школа состояла из двух отделений и десяти классов. Самые младшие — общеобразовательные — помещались в подвале, младшие — на первом этаже, а старшие — на втором. На третьем этаже находилось архитектурное отделение. Живопись и рисунок были общие для всех — и для художников, и для архитекторов, с той только разницей, что для художников обязательны были все курсы, для архитекторов — только по фигурный включительно, так что Костя Глушков (архитектор, бывший «строгач», мой друг), хотя и поступил в Школу на несколько лет раньше меня (из 5-го класса), оказался в одном со мной (со второго полугодия) натурном классе, чему я был очень рад.

Наконец пробил звонок. Натура стала на место, разобрали места и все вышли. Двери заперли. В классе остался только первый номер.

Когда он вышел, пошел второй. Но́мера до тридцатого все шло скоро, но после этого выходить стали все медленней и медленней. У меня был 46-й номер, и я не скоро попал в класс. Там посредине класса в двух местах стояли обнаженные натурщики. Все места к свету были сплошь заняты. Заняты были и лучшие места со спины, то есть против света. Здесь было совсем темно, так как холсты стояли против окон и на фоне их и от контраста дневного света в окне на холсте казалось еще темнее.

Вообще все было очень плохо. Натура поставлена кое-как, ника-

71. Натюрморт с глиняным кувшином. 1931



ких фонов, никакого реквизита, как, например, у нас в Строгановском. Народу было около 70 человек на две натуры. В Строгановском было гораздо лучше, а теперь, после Великой Октябрьской революции, у нас норма от 6 до 15 человек для мастерской и ни в коем случае не больше, а то ведь заниматься совсем нельзя.

В Школе и не занимались. У нас в натурном классе было два преподавателя-напарника, которые чередовались помесячно, — Архипов и Пастернак. Они обходили всех, но их советы не шли дальше обычных «длинны ноги», «короток нос», «непохоже» и т. п. Об искусстве или о мастерстве они никогда ничего не говорили, и только один раз был у меня с Архиповым «разговор».

Он подошел и шепотом спросил меня (это было уже в конце года, я рисовал контур натурщика на холсте для живописи):

— А для чего у вас такая линия? Для красоты или для правды?

От такого вопроса я просто опешил и сказал:

— А я, ей-богу, не понимаю, что вы спрашиваете.

И я действительно и сейчас не понимаю этого дурацкого вопроса. Ну, как на самом деле можно для живописи углем стараться сделать красивую линию, которая все равно через несколько минут будет закрашена?

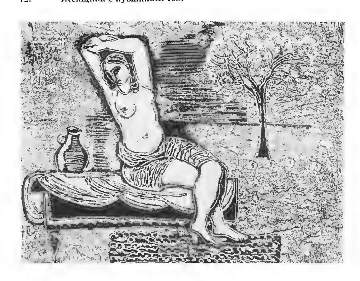
Но Архипов так разозлился, что ответил мне:

— Ну, если вы не желаете отвечать руководителю, то вы бы могли вообще не поступать к нам.

Это было мое первое и последнее столкновеиие с преподавателем в иатурном классе Школы. Больше ни от Архипова, ни от Пастернака, второго руководителя, я ни разу ничего не слыхал, хотя Пастернак подходил ко мне часто.

В первый день, когда я вошел в класс и увидел, что все лучшие

72. Женщина с кувшином. 1931



места заняты, я просто сел впереди всех, у самой натуры. Я иикому не мешал, но все стали предупреждать, что так близко работать нельзя, очень трудно, невозможно и т. д. Но я храбро сказал:

— А как же Рубенс? Ведь он часто работал в упор, ставя холст рядом с натурой.

Я утверждал, что не надо бояться трудностей, если хочешь чему-нибудь научиться.

Нарисовав в один день контур, иа следующий день начал писать, и недели в две-три закончил работу. Пастернак, подошедший ко мне на другой день, удивился, что я так скоро начал писать и что рисунок неплох. На этом успокоился, хотя подходил посмотреть ежедневно.

Недели через две он сказал, что «совсем неплохо, только чуть-чуть длинна одна рука и что я забыл осветить кончик носа».

Я попробовал осветить нос, но стало хуже, и я стер блик. Про руку же я сказал ему: «По-моему, рука велика потому, что она в ракурсе».

— Да, вы, конечно, правы, у вас все правильно... теперь ракурсов, как у Микеланджело, никто не делает, да и публике это непонятно. Вообще ие принято так делать.

Проработав еще около недели над живописью, над цветом, я решил закончить работу, не переделывая руку, и был прав. На первом же просмотре (которые были ежемесячно) я получил хорошую оценку, а в конце года получил за окончание курса серебряную медаль и был переведен в мастерскую.

В основном в Школе работали слабо. Как правило, многие (большинство) сидели в каждом классе по два года и больше. Так, например,

в конце года было переведено в мастерскую всего только человек 15—20, никак не больше. И это ведь почти из 70 человек. Было, конечно, несколько человек, работавших совсем неплохо. Иванов, Васильев, Эберман — из основных студентов — и еще двое архитекторов: Н. П. Крымов (теперь его знают как художника и даже не подозревают, что он архитектор), Глушков — тоже архитектор, очень талантливый живописец, но не выставляющий своих произведений, а работающий по основной специальности.

73. Пейзаж в окрестностях Батуми. 1931



Со второго полугодия пришел и еще один, чрезвычайно талантливый живописец, по-моему, гениальный, М. Ларионов. По крайней мере, я подобного в России никогда не встречал. Со второго же полугодия работал и еще один очень талантливый художник — Судейкин. Любопытно, как школьный совет рутинеров относился к этим художникам. Они были

старше меня на несколько лет и учились в Школе с самого начала. За время своего пребывания получали только одни первые категории. И вот именно с ними и получился «казус».

Дело в том, что в Школе класса композиции не было. И вообще композиции, как это ни странно слышать в наше время, не учили вовсе. Но тем не менее, начиная с головного класса (старшее отделение), ежемесячно надо было, вернее, можно было представлять эскизы. Студенты приносили, ставили их или просто сдавали, и их выставляли швейцары-служители. Совет только снисходил в своем «величии» до того, что просматривал их в течение одного-двух часов и оценивал — ставили категории от 1-го до 3-го разряда, все, что было ниже, — не оценивалось вообще.

Ларионов, Судейкин, Павел Кузнецов и с ними еще человека три-четыре были самыми известными, самыми талантливыми, самыми трудолюбивыми, одним словом, лучшими во всей школе. Самым живым из них был Судейкин. И вот, как только их перевели на старшее отделение (Судейкин уже работал до этого с Сапуновым, своим другом по театру), он выставил немало эскизов, главным образом интимного, домашнего, полуавтобиографического характера, но в стиле XVIII века, который он очень любил. Работал он гуашью.

Несмотря на высокое художественное качество работ, оценивать их не стали. На следующий месяц вся компания выставила свои эскизы, очень интересные, талантливые, с прекрасным, очень изысканным цветом, и совершенно новые по композиции. Выставил и Ларионов. Он увлекался уже тогда импрессионизмом. Он выставил такое громадное количество, что некуда было вешать. Ларионов прикалывал их к подоконникам, прибивал к дверям, раскладывал на полу.

Наконец, вошел совет. Все ждали, по обыкновению, конца, чтобы посмотреть результаты, так как выставка была только на один день. Но все несказанно были удивлены, когда совет через 10—15 минут весь в полном составе вышел из аудитории и больше не возвращался, а минут через пять пришел секретарь со свечой, с замком и сургучом и, заперев дверь, запечатал ее. Все недоумевали, стали спрашивать, но не получили ответа, а вместо него последовало приказание разойтись. Ушли. Все волновались, строили разные догадки, одну нелепее другой, и т. д. Ясно было одно: что-то стряслось, а что — неизвестно. Придя на другой день, все увидели объявление, гласившее: «Студентов Судейкина и Ларионова за растлевающее влияние на товарищей исключить на 4 года» [20]. Студентов же таких-то (всех остальных из этой компании) за подпадание под растлевающее влияние первых двух — исключить на 2 года с правом поступления вновь по прошествии указанного срока.

20
4 октября 1902 года Совет преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества вынес постановление: «...учащихся Вольного посетит[еля] Судейкина и ученика Ларионова лишить права посещения классов до весны 1903 года. Судейкину разрешить в конце настоящего года сдавать научные экзамены... Предупредить Судейкина и Ларионова, что они будут исключены из Училища без вторичного обсуждения их поступка на Совете преподавателей, если вопреки этому постановлению будут посещать училище». Подписи преподавателей: А. Е. Архипова, В. А. Серова, Л. О. Пастернака, К. А. Коровина, А. С. Степанова, А. М. Васнецова, Н. А. Касаткина, С. Д. Милорадовича, А. М. Корина, К. Н. Горского, Н. А. Клодта, С. В. Иванова, В. Н. Бакшеева, С. М. Волнухина, К. Т. Быховского, А. О. Васильева, А. Ф. Мейснера, С. И. Иванова, А. Т. Браиловского, П. С. Курдюкова, Н. Ф. Группера, М. А. Иванцова, Н. Н. Смирнова, С. В. Чефранова, В. Е. Гиацинтова, С. Д. Попова (см. ЦГАЛИ, Ф. Московского Училища живописи № 680 — оп. 3, ед. хр. 56, л. 12).

Большинство из ранее учившихся в гимназиях и реальных училищах и имевших аттестат зрелости и права, дающиеся аттестатом (почетное

гражданство, а при поступлении на государственную службу личное дворянство, чины и ордена), так назад и не возвратились.

Судейкин и Ларионов, учившиеся только в Школе, по отбытии срока вернулись в Школу, так как хотя к тому времени они были уже признанными мастерами, участвовали во всех лучших выставках и имели по нескольку вещей в ГТГ, но ... прав на освобождение от воинской повинности не имели.

А разница была существенная, так как на правах вольноопределяющегося с аттестатом служили один год, жили на собственной квартире, получали после этого первый офицерский чин, а не имевшие аттестата служили рядовыми солдатами на казарменном положении, и не один год, а целых три. Ларионову и Судейкину как раз надо было призываться, это и загнало их обратно в Школу. Их приняли через четыре года (смешно было бы не принять художников, признанных всеми, до Третьяковки включительно) прямо в натурный класс, откуда через полгода перевели в мастерскую. Но через год их вновь исключили [21].

21
А. В. Шевченко в 1902 году учился в Строгановском училище. Он, конечно, знал об исключении художников С. Судейкина и М. Ларионова, но никаких архивных данных об их исключении на 4 года нет. Надо полагать, автор воспоминаний ошибается.

Так или иначе, но я, учась с ними на одном курсе (в натурном классе), познакомился, а потом подружился сперва с Судейкиным (только на время учебы, так как после того он уехал в Петербург). С Ларионовым [22] же мы продолжали дружить вплоть до империалистической войны, так как из запаса мы были призваны в разные полки. С тех пор я уже больше не видел Ларионова, так как он, будучи контужен, был освобожден от военной службы как инвалид и, подлечившись, поехал в Париж ставить там балет «Золотой петушок», да так там и остался. Сперва мы переписывались, но, видя, что он работает с Гончаровой (его жена — талантливая художница) у Дягилева в Гранд-Опера и возвращаться как будто не собирается, я бросил писать. Он пытался писать уже после революции [23]. Писал, что очень скучает по Родине, но я понял, что в социальном отношении, в идеологическом мы стали, несмотря на прежнюю дружбу и мое преклонение перед ним как перед художником, совершенно разными людьми, совершенно чуждыми друг другу.

22
М. Ф. Ларионов (1881—1964) — живописец, график, театральный художник. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества (1898—1910) у И. Левитана, В. Серова.
Шестнадцати лет поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества и числился там до 1910 года. Взаимоотношения Ларионова со школой были сложными. Неподчинение школьным правилам вынудило преподавателей школы купить за свой счет несговорчивому воспитаннику железнодорожный билет, усадить в вагон и отправить на родину. Он незамедлительно вернулся и привез с собой много этюдов и опять выставил их в Училище. Будоражащий Ларионов увлекал за собой ищущую молодежь. Они видели в его работах что-то невиданное, новое. В ранних работах обращается к постимпрессионизму и примитивизму. Создатель «лучизма» — направления в искусстве 10-х годов, утверждавшего самоценность и самодостаточность формальных приемов в живописи: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волей художника...» (М. Ларионов. «Лучизм». М., 1913). С 1915 года жил в Париже. В 1915—1929 годах художник работал в антрепризе С. Дягилева (вместе с Н. Гончаровой). Организатор выставок «Бубновый валет» — 1910, «Ослиный хвост» — 1912, «Мишень» — 1913.

23
В архиве А. В. Шевченко сохранились публикуемые ниже два письма М. Ф. Ларионова из Парижа от 1922 и 1932 годов, представляющие несомненный историко-художественный интерес.

«26 — 7 — 922

Дорогой Шура
Я получил каталог выставки картин, на которой ты участвуешь, а оттуда узнал твой адрес. — Как давно я тебя не видел. Очень бы хотел иметь от тебя известие. Я все это время проработал главным образом для театра — в Русском балете. Много путешествовать пришлось — по нескольку раз быть в Италии и Испании, Англии, Норвегии, Швеции, Швейцарии и т. д. В Италии жил около года, так же как и в Испании. Обе страны, в особенности последняя — очаровательны. Конечно, Испания совсем не похожа на ту, которую нам привозили Коровин, Кончаловский и не похожа на Испанию испанских же художников Зулоаги, Фортуни. Они делали совсем другое, большей частью западноевропейские импрессионистические ухищрения. Настоящая Испания удивительна и у нее есть свои замечательные художники из стариков: братья Сильвос, Пантоха де ла Круц, Сурбаран. Из молодых — Гри. Надо все это увидеть и самому, просмотревши, оценить.

Архитектура в этой стране изумительная. По Франции я также очень много ездил. Живу я сейчас в Париже уже более двух лет в одном доме, где и Барт, с которым встречаюсь последнее время редко. Мне тяжело с ним разговаривать, он все носится, как курица с яйцом, с композицией у древних (то же, что и в Москве он говорил), но, боже мой, мне приходится ему говорить, что это все гимназисты знают теперь — он очень обижается, и это главная причина недовольства мной. Человек он славный, все играет в шахматы — открывает для Франции и мира Лобачевского и доказывает, что он первый его открыл — в чем его весьма трудно разубедить. Другие русские художники, живущие здесь, малоинтересны. Несмотря на тяжелую жизнь, Барт усердно работает над искусством, что меня всегда трогает в нем. Жизнь в Париже стала довольно паршивой — очень дорого, больше чем в три раза все подорожало, продаж картин нет. Торговцы никого не берут почти из новых художников. Многие лопаются и прекращают старые контракты — как, например, если ты слыхал, Леон Розенберг, торговавший кубистами. Кубизм вообще терпит кризис. С ним происходит то же самое, что и с импрессионизмом в свое время — полное падение интереса. Он изжит, и ищут новых путей. Также изжито увлечение машинами, предметностью и т. д. Что у Вас в России? Так, в ходу, судя по тому, что привез Эренбург, поэт-журналист (и то, и другое достаточно среднего качества) [неразборчиво]. Примитивизм Гончаровой и твой неопримитивизм имели бы успех гораздо больше. Пикассо повернул с войны к Энгру. Дерен к итальянцам старым. Все очень сейчас заботятся о форме. К сожалению, новых художников нет.
Я лично занят очень театром и хореографией. Для тебя будет странно слышать, что я ставлю балеты и делаю новых балетмейстеров. Я театр изучил серьезно за эти 8 лет. Театры во Франции не особенно хороши, т. е. не самые театры, а то, что в них идет. Делается новое немного все же в Германии и Америке. Для театра я сделал очень много и еще осталось много не использованного. Для меня самого удивительно, что я мог так сильно и серьезно увлечься хореографией. Это совершенно удивительное искусство. То, что я делаю в этом направлении, надо считать после Фокина и Нижинского. Это больше к старым традициям и вместе с тем новое. Я тебе пришлю позднее снимки с моих вещей. Я не знаю, как это письмо дойдет к тебе. Как ты его получишь, напиши, пожалуйста. Напиши, что ты делаешь. Очень бы хотелось знать, что вообще делают в Москве в смысле искусства. Мне писали, что вышла твоя монография. Если можно, пришли мне ее.
У меня к тебе просьба: до меня дошли слухи, что в Москве была устроена моя и Гончаровой выставка, и что даже много вещей было продано. Будь добр, узнай, кто устраивал выставку, где, когда, что было продано и куда пошли деньги? Все же, я думаю, ты понимаешь, нам, как авторам, интересно это знать.
Обнимаю тебя и целую. Натал. Сергеевна шлет привет.

Искренне твой
М. Ларионов

Ответь поскорее!!!»

«7—1—932
Написал 10 дней назад да захворал, и посылаю сейчас.
Дорогой Шура!
Тебе, наверное, писал уже Синезубов о моем желании вступить с тобой в переписку — и об моем желании (это мне нужно для статей) получить от тебя все твои первые и последующие издания «Кубизм, футуризм, примитивизм» и т. д., все, что у тебя есть, и, может быть, если у тебя имеется, маленькую книжку (брошюрку) мою «Лучизм», изданную отдельно. Ты меня очень обяжешь, если это мне пошлешь. Очень бы хотелось иметь какие-либо известия о тебе. Что ты делаешь, как живешь.
Откликнись, пожалуйста, я тебе уже писал одиажды на школу живописи и ваяния, но не знаю, получил ли ты мое письмо. Как получишь это письмо, то напиши мне, пожалуйста, не задерживаясь.

Обнимаю тебя крепко
твой М. Ларионов.

Адрес мой:
Пишу печатными буквами, чтобы не было ошибки, для ясности.

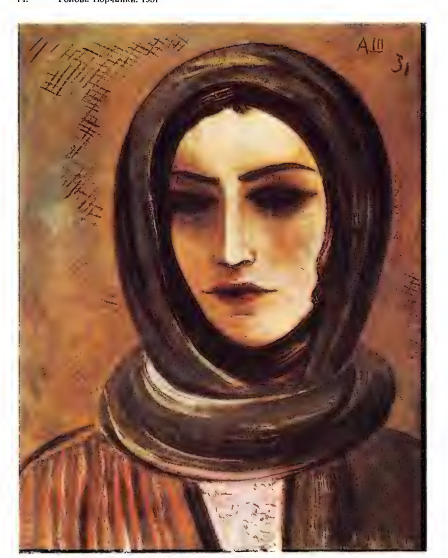
С Новым Годом!»

Через приезжавших из Парижа я наводил справки. Был такой искусствовед Ромов и некоторые другие, которые очень близко его знали в Париже. Ничего плохого о нем не говорили, наоборот: Ларионов — не эмигрант, бывает все время в нашем полпредстве, участвует всегда без отказа в общественной работе полпредства и т. п., но ... энтузиазма не проявляет, самостоятельной инициативы — тоже, то есть, несмотря на всю любовь к Родине, все-таки вернуться домой у него патриотизма не хватает. Может быть, я напрасно упрекаю его в недостатке патриотизма. У всех людей, тем более в капиталистическом окружении, есть свои недостатки и слабости. Гениальности, конечно, у Ларионова ни при каких обстоятельствах не отнимешь, потому что равного ему живописца никогда не было и не будет.

Были и еще у меня в Школе хорошие и талантливые друзья — В. Барт, Лысенко, Зайцев, Скуйе, Ястржембский. Одни погибли на войне с немцами; с другими же, как Барт, Ястржембский, Лысенко, я встречаюсь и до сих пор, так же как, например, с Н. Крымовым. В свое время я о них еще расскажу более подробно. Пока же буду продолжать о Школе.

В Школе было почти что традицией сидеть в классе не меньше двух лет. По закону, конечно, следовало переходить ежегодно в следующий класс. По традиции, должно быть, никто почти за один год не успевал. В Строгановском училище была предметная система и могли, если человек успевал, переводить когда угодно, хоть каждый месяц — запрета

74. Голова тюрчанки. 1931



не было. В Школе надо было сидеть в классе не меньше года, а после этого уже могли переводить из этого класса каждые полгода, но не раньше. Я был в натурном классе год, несмотря на то, что по живописи получил медаль на годичном экзамене за первую же работу, как я уже говорил раньше. Весной, окончив курс, я был переведен в мастерскую Коровина. Мастерскую по портрету и жанру возглавляли Серов и Коровин. Но в течение первого года моего пребывания в Школе Серов, заболев, ушел, и, кажется, в следующем году умер [24], так что руководил мастерской один только К. Коровин. В мастерской пейзажа руководителем был А. Васнецов, но все его ученики, очевидно, тоже в силу традиций, работали в мастерской Коровина, а когда, наконец, по каким-либо причинам приходилось оканчивать мастерскую, все, поработав немного у А. Васнецова, представляли на диплом пейзажи. Никто и никогда в наше время не представлял на диплом картин жанрового характера, хотя сидеть в мастерской можно было неограниченное время.

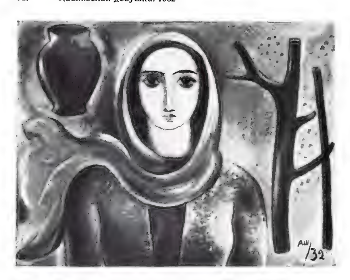
24
Автор воспоминаний допускает неточность. В 1909 году Серов, преподававший в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1897 года, подал в отставку. Умер В. А. Серов в 1911 году. А. Шевченко поступил в натурный класс, где преподавали А. Архипов и Л. Пастернак (1907 г.), затем перешел в мастерскую В. Серовв и К. Коровина (1908—1909 гг.). Сам факт ухода В. Серова из Училища в течение многих лет связывали преимущественно с отказом Училища известному русскому скульптору А. С. Голубкиной работать в мастерских данного Училища после ее активного учвстия в событиях 1905 года. Это вызвало глубокое возмущение ходатайствующего за нее Серова.
Ознакомление с опубликованными материалами (воспоминания К. С. Петрова-Водкина о Серове и «Записи разных лет» Л. Пастернака) свидетельствует еще и о других глубоко принципиальных причинах, которые заставили Серова подать в отставку. Одновременно они характеризуют ту сложную обстановку 1907—1909 годов, которая сложилась в Училище живописи и привела к закрытию портретно-жанровой мастерской и исключению 67 студентов. В стенах Училища выросла молодежь, которая искала новые пути в искусстве. Эти поиски привели ее после 1908 годв — оргвнизации в Москве выставки «Золотое руно» — к французскому искусству.

Уже в самом начале 1900 года Серов отлично понимал, что метод обучения передвижников не удовлетворял молодежь. Он пригласил преподавать в Училище К. Коровина.
Вот что говорит спокойный и сдержанный художник Н. П. Ульянов, ученик В. А. Серова, об Училище живописи, ввяния и зодчества в эти годы: «Начальство думало только о том, чтобы было все спокойно. ...Наши преподаватели уж не интересуют нас. Почти с неприязнью и досадой мы относились к этим вообще-то очень добрым и милым, но уже утомленным людям, неспособиым воодушевить нас и дать нам необходимые навыки в живописи... Советы преподавателей в Училище были такими неопределенными, сбивчивыми, что можно было не считаться с ними» (Н. П. Ульянов. Мои встречи. М., 1952, с. 78—79).
А. В. Куприн так вспоминает о своем обучении в стенах Училища в натурном классе, а затем в мастерской В. Серова и К. Коровина, где он учился совместно с А. В. Шевченко: «В школе атмосфера была ужасная. Это была не высшая художественнвя школа, не центр художественной жизни Москвы, а семинария для учителей рисования. Рутина и бездарность царили там. Но нужно же было где-нибудь учиться. И учились там, вернее, посещали классы, писали и рисовали, чтобы «потрафить» учителям... Старым богам уже не поклонялись, мы их свергли, а новых еще не было... Я перебрался из Петербурга в Москву, с тем чтобы поучиться у Серова. Но когда я дошел до мастерской, этот бог в числе всех остальных божков был мною свергнут. Состояние души было мятежное, жаждущее и ужасно тоскливое, тревожное...» (К. Кравченко. А. В. Куприн. М., 1973, с. 56).

«Серову, — пишет К. С. Петров-Водкин, — пришлось выдержать большую борьбу с молодежью, охввченной безразборным влиянием на нее позднейшей французской живописи, эпидемически заполнившей Москву... Зараза шла со Знаменского переулка от Щукинв... Серов не против Пикассо и Матисса восставал, он, как профессор, видел, что все дороги ведут в Рим, что во Франции куется большое дело. Он возмущвлся обезьяньей переимчивостью нвшей, бравшей только поверхностный стиль французского модерна, только менявшей чужие рубахи на грязное тело. Серов мрачнел не от того, что им начали швыряться, а от того, что молодежь с полдороги каких-либо профессионвльных знаний бросилась в готовый стиль. Серов бросил московскую школу живописи» (цит. по книге «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников». Т. 2. Л., 1971, с. 213).
Против «бунтарства» молодежи восставал и Л. Пастернак, считая, что увлечение новыми течениями является серьезной угрозой «правда, не столько для самого искусства, сколько для художественного образования... Не будучи по духу «ретроградами» в искусстве, Серов и я силой самих событий объявлялись таковыми, поскольку нам приходилось горой отстаиввть необходимость и ввжность серьезной школы художественной грамотности» (Л. О. Пастернак. Записи разных лет. М., 1975, с. 61).
А. Шевченко пришел в натурный класс уже в сложившуюся обстановку. В стенах Училища выросла буйная, решительная молодежь, не признающая старые авторитеты и весьма скептически относившаяся к таким преподавателям, как А. Васнецов, называвший все новое неприязненно «нувелизмом», или эпигоны передвижников такого складв, как С. Милорадович и др. Только К. Коровин привлекал их своим артистизмом и приверженностью к французам. Но «бунтарь» А. Шевченко не был новичком, невежественным учеником, впервые увидевшим, помимо собрания Щукина и Морозова, новейшее французское искусство, представленное на выставке «Золотое руно».

Была в школе и «материальная» — крохотная лавочка, где торговал всем известный Осип Сабарно. Лавочка была казенная с русскими (Досекина) и заграничными красками и кистями, продававшимися беспошлинно, по весьма дешевой даже для того времени цене. Так, например, тюбик краски стоил от четырех копеек до 40—45 копеек (самые дорогие). Белила, то есть самый большой тюбик, вдвое больший, чем делают теперь, стоил 8 копеек. Были и замечательные французские («Рубенс» и «Лефран») и очень хорошие немецкие — «Корона». Была и очень плохая (де-

75. Кавказская девушка. 1932



шевая) немецкая акварель и простейшая бумага. Такого богатства, как в Строгановском, конечно, не было, где в «материальной» можно было найти бумагу, краски, кисти, альбомы, готовальни, карандаши и акварель, картон всех существующих в мире сортов — русских, английских, голландских, японских и т. д.

Вообще Школе нечем было гордиться, разве тем, что из нее вышли в свое время Перов, Маковский и еще несколько человек за все существование училища.

В наше время Школа ничем не блистала. Там нечему и не у кого было учиться. Все шло самотеком. Там, по существу, не преподавали, а «наблюдали» за учащимися. Да там и художников-руководителей было всего-навсего: Коровин, Архипов, Касаткин, ну да еще А. Васнецов, да Степанов, все остальное было 2-го, 3-го и 4-го сорта, а ведь сколько их было в десяти классах! И даже несмотря на имена (это ведь дело личное, преподавателями же они были никакими).

Коровин все же был единственным. Он по существу ничему (в школьно-учебном понятии) не учил. Но, как я говорил уже, не уча, умел делать восприимчивых, талантливых, обожающих искусство настоящих художников, а это, конечно, чрезвычайно важно. Хорошим преподавателем был разве только один Касаткин. Он учил, и учил строго, добросовестно, с любовью, чего никак нельзя сказать о других. Судите сами! В каждом классе в Школе было по два преподавателя, которые занимались помесячно, так что каждый из них был занят всего 4 месяца в году. За это они получали жалованье 300 рублей в месяц, казенную квартиру, отопление, освещение и лично для себя мастерскую. Они имели право

76. Женщина в зеленом. 1932



бесплатно пользоваться штатной натурой и вообще катались, как сыр в масле, а за все это они приходили в Школу раза три в неделю и ничему не учили и никак не развивали студентов: хочешь — учись, не хочешь — не учись. И директора, князя Львова, я за два года не видел ни разу — он приходил только в канцелярию (вероятно, за жалованьем). Вот картинки из жизни Школы, рисующие характер преподавания там.

Был в Школе класс животных. Он назывался громко: специальная мастерская для анималистов. По существу же, вследствие того, что анималистом был только художник А. С. Степанов, а студентов никого, кроме Ватагина, не было, в нее допускались все студенты старшего отделения, да и тех было чрезвычайно мало. Это был небольшой кирпичный сарайчик на земле с асфальтовым полем, в середине которого была решетка для стока нечистот. Кроме нас пятерых, там работало два-три человека, да и то нерегулярно. Мы работали ежедневно. Вот и все «анималисты». Сарай был с верхним светом, с окном в крыше.

Мы любили эту мастерскую за то, что по существу мы были там полными хозяевами (кроме выбора натуры). Было тепло, очень просторно, никто не мешал. Мы ходили туда, главным образом, рисовать, писали же редко и небольшие этюды, так как вообще зверей там никогда никаких не было. «Натурой» были два гуся, петух и курица в клетке, извозчичья кляча и коровенка, овца, коза и все. Их ставили посреди мастерской за загородкой, и тем дело кончалось.

Мы рисовали много и хорошо, во всяком случае, лучше всех в Школе, потому что, несмотря на чудовищные конкурсы, рисунок был поставлен из рук вон плохо. Одна натура на 60—70 человек. Никто и ничему не учил, несмотря на то, что Пастернак сам был хорошим рисовальщиком-иллюстратором.

Писали же мы неохотно — ну, какая радость писать животных в комнате? Как-то Степанов пришел, а он «заезжал» с охоты раза два-три в месяц. Он очень сильно заикался, когда начинал волноваться, но он волновался очень редко, так как редко ходил и все больше молчал, и если его можно было вызвать на разговор, то лишь вопросом: «Ну, как поохотились, Алексей Степанович?»

Тогда он начинал рассказывать. Охота на зверей, наблюдение над ними была его единственная любовь. Преподавать же — он не преподавал вовсе.

Мы рисовали по обыкновению. Но было еще четыре-пять человек каких-то неизвестных гастролеров, которые работали совсем плохо.

Степанов посмотрел и промолвил:

— В наше время писали к-к-куда л-л-лучше.

— Да ведь и то сказать, — возразил С. И. Иванов, — тогда и студенты были другие и поучиться было у кого, было чему.

Он не имел вовсе в виду обидеть Степанова, мы очень любили его, — он был милый чудак, душа-человек. Он сам был хорошим художником и в то время единственным настоящим анималистом.

Но он тоже не учил. Мы работали самостоятельно, руководство нам было не нужно, нам нужны были лишь натура и помещение, а этого нам вполне хватало. Да еще нам давали пропуск для бесплатного посещения Зоопарка раз в неделю, когда он был закрыт для публики, и мы могли работать без помехи, так что мы были очень благодарны и лично не имели никаких оснований обижать Степанова.

Но то ли в нем заговорила совесть, то ли он действительно, не поняв Иванова, обиделся. Факт тот, что он вскипел, прямо побагровел, стал заикаться. Нам было жалко его.

— К-к-как вы с-с-с-к-казали, м-м-мы пло-о-о-хо уч-ч-ч-чим? М-м-мы уч-ч-чим на совесть, — произнес он, сильно волнуясь и заикаясь. Руки у него дрожали. Когда он кончил, мы, как могли, объяснили ему, что про-

тив него мы никогда ничего не имели, а имели в виду лишь метод преподавания старых мастеров, с чем никто не может не согласиться — стоит пойти в Эрмитаж, в Лувр и т. д.

Он сразу обмяк, сел с нами, мы показали ему рисунки и этюды, он похвалил нас, рассказал про последнюю охоту на волков, и мир был заключен.

Хотите узнать о мастерской пейзажа? Извольте! Небольшая в три окна комната, белые грязные стены, коричневый, замызганный до цвета земли пол. Стены голые, 5—6 мольбертов около натуры. Натура — небольшой, поставленный в уголке натюрморт из трех яблок с салфеткой, или маленькая вазочка с тремя мандаринами, ножом и одним очищенным мандарином на столе и маленький букетик цветов в вазочке прямо на фоне стены. И, наконец, два раза в год [неразборчиво] пейзаж в комнате. Именно пейзаж и именно в комнате. Их было из года в год только два варианта. Больше не было реквизита. Помните открытку: девушка в белом платочке, желтой кофточке с цветочками, в синей юбке сидит у открытого окна? Акварель работы Нестерова. Так вот — это и есть пейзаж, да еще с фигурой. Но у Васнецова [в мастерской пейзажа] никакой фигуры не было, а если и бывала, то именно та самая, содранная у Нестерова. (Картина Нестерова называлась «У колдуньи».) Так как это была не жанровая мастерская, а пейзажная, то и пейзаж был «чистый», без фигуры. Делалось это так: в углу комнаты ставились деревца, очень много, полный угол с осенними засохшими листьями. Впереди ставился угол избы (разобранный кусок сруба) с окошком и резными ставнями, насыпалась завалинка, потом клали вместо травы крашеный мох, набрасывали много листьев, на полу размечали дорожку-тропинку, втыкали один-два мухомора. Белая грязная стена сходила за осеннее небо. Вот вам и пейзаж в комнате. Другой вариант, все в том же углу и на той же стене — античный. Сзади ставили не осинки и березки, а деревца черные, ну, скажем, ветки липы, на переднем плане плитки двух мраморных ступеней, низенький заборчик, тоже белый, и впереди фонтан с львиной головой. В фонтан проведена труба и пущена одна капля воды, под фонтанчиком большой противень из железа со стоком по желобку в уборную. За забором у фонтана в горшках хризантемы, вдоль дорожки, посыпанной песком и обрамленной «травой», тоже хризантемы с горшками, спрятанными в мох. Капля по капле, падая в бассейн, противень, обложенный белыми кирпичами по краю, дает круги на воде, в которой отражается пейзаж. Из года в год одно и то же.

Летом мы с Лысенко, Зайцевым и с семьями уехали на дачу в Бурково, где ежедневно и по многу работали. Кроме большого количества этюдов, я сделал еще двенадцать вещей в медальонах овальной формы под влиянием Судейкина, но не в его стиле и не в стиле XIX века, а своих собственных автобиографических композиций, темой для которых послужили мое детство, сад, бабушка, именины дедушки с иллюминацией из бумажных фонариков у нас на даче в лесу под Харьковом, где у бабушки был хутор. Медальоны (я не люблю эту форму) появились потому, что мне удалось на толкучке купить овальные лепные золотые рамки, небольшие, но очень хорошие и за 30 копеек все 8 штук — нельзя же было им пропадать. Шестивершковые рамки ни для чего больше не годились, кроме как для каких-нибудь вещиц интимного характера.

С осени, хорошо отдохнув, я начал работать в мастерской. Тут у Коровина была уже совсем другая атмосфера, хорошая, родная, как будто я опять вернулся в декоративную мастерскую Коровина в Строгановку.

Я очень обрадовался, когда увидел «Костю Коровина», как звали его все друзья в глаза, а студенты — за глаза, так как все его очень любили как художника. Он тоже обрадовался, увидев меня, своего ста-

рого ученика по Строгановке (по крайней мере, он так сказал), и я верил ему. Он даже поздоровался и подал мне руку, что было тогда для студента большой честью. Вообще же он держал себя со студентами свысока, говоря о себе и о своих работах только во множественном числе — «мы», «наша работа» и т. д., чего, например, Пастернак, Архипов, Корин, Горский, Касаткин, Первухин или Иванов никогда себе не позволяли (кроме еще Виноградова).

В школе он появлялся хотя и чаще, чем в Строгановке, но все же

77. Купальщицы. 1932



не чаще одного раза в неделю. Он обходил всех, говорил: «плохо» или «хорошо», в большинстве же — «мы бы так никогда не стали делать». «А как же?» — спрашивали мы.

— Ходите в кинематограф — замечательно! Там все поймете — тушевать надо больше — там поймете.

Потом он садился, все окружали его, и он говорил. Говорил проникновенно, убедительно, горячо, так что не только на неделю заряжало, но на всю жизнь. Оставалось незабвенным, неизгладимым. И чего только он не рассказывал! И про свои поездки на рыбную ловлю и одновременно на этюды. Ездили с компанией (Горьким, Шаляпиным, Виноградовым) с удочками, с едой и выпивкой. Закидывали удочки. Горький что-нибудь рассказывал или читал, а Коровин и Виноградов писали, потом варили ночью уху на костре. И Коровин опять писал. Его картина «У костра» с мужиками и с белой лошадью как раз была написана (но не дописана) в этот раз.

Вот он рассказывает об импрессионистах...

— Импрессионисты? — гениальные художники! Неподражаемые реалисты. Они так чувствуют, так любят и так верно видят природу, как никто.

— А ведь все-таки старые мастера лучше же? — возражали мы.

— Кто вам сказал, что лучше? Раньше старые мастера — итальянцы, испанцы — были лучше всех, но не теперь! — с сердцем, резко, но твердо, убежденно чеканил он.

Мы настаивали, говорили, что мы не понимаем, что спрашиваем у Виноградова, но что он ничего не мог сказать, а только посмеялся.

— Виноградов? — пробурчал он, — дурак старый, — а потом к нам: — Тогда подвиньтесь ближе и слушайте и запомните на всю жизнь, чтобы я не слыхал больше никогда таких глупых вопросов и мнений. Хватит. Надоело уже, — он помолчал, как бы собираясь с мыслями и, наконец, посмотрев на часы, сказал: — Отпустите натуру — мы все равно сегодня не сможем больше работать.

Когда натура ушла, усевшись поудобней, заговорил. Он говорил убедительно, с жаром, с почти фанатическим энтузиазмом. Говорил много, долго, красиво. Мы слушали так тихо, что, казалось, все как будто боялись даже дышать, чтобы не помешать ему — пролетела бы муха — было слышно. А Коровин входил в азарт все больше и больше и, казалось, речи его не будет конца.

Вот уже пробил последний звонок к окончанию занятий. Вот уже сторож Никифор открыл дверь, чтобы выгнать нас и начать уборку к вечеру. Но Коровин только махнул ему рукой, чтобы ушел, и все говорил и говорил.

Я никогда ничего подобного этой лекции не слышал. И нигде не читал о том, что он говорил, а читал я изрядно, выписывая несколько русских и заграничных художественных журналов. Ни до, ни после этого он уже никогда больше не говорил так прекрасно, так много и так зажигающе. Это было незабываемо, и я и сейчас помню все, как будто это было лишь вчера — а ведь прошло почти сорок лет!

— Все ругают импрессионистов на все корки. Но все — это никто! Что значит все? Я знаю, — говорил он с гневом, — что под словом «все» подразумевают высший свет, а это такие люди, что на вернисажи ходят только для того, чтобы показать свои новые наряды и драгоценности, поговорить со знакомыми. Наша так называемая «интеллигенция» или не ходит вовсе или, если среди них встречаются люди, «интересующиеся» искусством, то и те ходят на выставки только после того, как прочтут в газетах отзывы критиков, — подчеркнул он. — Нет, вы дайте мне, — стучал он кулаком по колену, — дайте мне, укажите мне того негодяя, того идиота, который первый, — подчеркнул он, — сказал, что импрессионисты не художники. Я бы разорвал его собственными руками.

Он передохнул, чтобы успокоиться, и продолжал:

— Так слушайте же внимательно. Есть люди, умеющие глубоко наблюдать жизнь, чувствовать ее, имеющие свои собственные глубокие суждения о ней. Из среды таких людей и выходят художники, без этого художников не бывает. Это во-первых.

Есть люди, которые, будучи мастерами своего дела, еще обладают замечательной наблюдательностью, замечательным ощущением жизни, жизненной правды и проникновенной глубиной мысли — вот из таких людей выходят, и только из таких, художники. Если человек из числа таких имеет дар слова или чувство ритма, он делается поэтом. Если человек имеет абсолютно верный глаз и чувство красоты цвета и формы — он художник. Если человек имеет абсолютный слух и хорошо развитые пальцы — он музыкант.

Коровин ходил теперь на пространстве четырех-пяти шагов перед нами, засунув пальцы рук за проймы жилета (любимая поза). Наконец, он сел.

Помолчал немного и опять сказал, что выше импрессионистов художников не было и нет, и, предупредив нас, чтобы в его присутствии мы никогда не смели говорить о них ничего плохого, начал снова говорить. По-видимому, даже успокоившись, он все же еще не мог забыть об этом.

— Ну, как можно, — говорил он, — сказать о них что-либо подобное? Ведь вы все сами видели! А? Плохо?

— Нет, нам очень нравится, — сказал я, — потому-то мы и спро-

сили вас, что столько ругани кругом, и никто ничего не мог нам объяснить — в чем тут дело? Даже Виноградов, который был назначен к нам после вашего ухода.

— Ну, между нами говоря, Виноградов неумный человек, ну, да бог с ним, — примирительно сказал он. — Давайте лучше продолжать беседу о более интересном.

И, подумав немного, он сказал:

— А знаете, ведь мы не только знакомы с Клодом Моне и его

78. Карабахские девушки. 1931



друзьями, но даже не раз с ним писали этюды вдвоем и даже с одного места! — Он снова помолчал. — Да, писали, но... результаты получились, откровенно говоря (а в искусстве врать нельзя), неважные. Знаете, — вдруг оживился он, — когда мы пришли на берег Сены на этюд и стали писать — мы писали, как всегда — охрички, сьеночки, умбрички, слоновая кость, а он, — вдруг видим мы, — берет кадмий лимонный и другие кадмии до оранжевого и красного краплака (а мы английскую красную), ультрамарин и чуть-чуть черной — одно маленькое пятнышко на натуре сделать.

Мы поразились! Как? Ведь все будет крашеным и бесцветным и плоским.

А вот, подите, оказалось, не я, а он прав. Мой этюд мы считали очень удачным, а пришли домой, да как посмотрели ... боже мой! Какой у него замечательный этюд, и не этюд даже, а картина, и чýдная. Вся пропитанная солнцем, чýдно скомпонованная — как живая, а у нас — лучше бы и не смотреть — черная, бесцветная заслонка, а ведь как он нам нравился там на берегу. Понимаете, нам стыдно стало. Мы, конечно, ничего ему не сказали о своей работе (а она ему понравилась), пошли

домой и уничтожили ее... Мы так взволновались, что целых два дня не были у него. Но потом изменили свою палитру, и дело пошло лучше. Но работы я все же все уничтожил. Привез только ночные этюды Парижа — где можно было и надо было писать темно, — да вы ведь знаете эти работы — они сейчас в Третьяковке.

Он остановился ненадолго, чтобы закурить. Но он, вероятно, сказал не совсем правду, что уничтожил все дневные работы в Париже. Он тогда не выставлял их в России, но позже все-таки они были (после ре-

79. Натюрморт с бутылками (Розовый натюрморт). 1922



волюции) выставлены на его персональной выставке и куплены ГТГ. Это — пейзажи с парижскими кафе — светлые, солнечные, неяркие, в приглушенных тонах, но светлые. Под впечатлением же от Клода Моне им уже в России, в Крыму было сделано несколько прекрасных светлых пейзажей.

— Ну, вот, — сказал Коровин и закурил. И вдруг, обратясь ко мне: Шевченко, ведь вы были в Париже, должны были видеть импрессионистов, отчего вы не расскажете им ничего? Ну-ка! — он кивнул головой.

— Но я, Константин Алексеевич, еще когда только приехал, все рассказал. Да ведь дело-то не во мне, я не авторитет, — нам всем нравятся французы и Моклера мы читали, но мы хотели, чтобы вы нам разъяснили кое-что. Моклер хвалит, но ничего не показывает. Он ведь тоже

80. Восточный мотив. 1931—1932



«критик», а не художник, а главное, непрофессионален. Он говорит о людях, о картинах, хвалит (как мог бы и ругать). Но почему это хорошо, какими средствами достигнуто все это — об этом он если и говорит, то так же нечленораздельно, не по-профессиональному, как и все. Я говорил много товарищам. Но ... ведь я могу и ошибаться, у меня еще нет вашего опыта, я еще просто школьник, — закончил я.



81. Члены общества «Маковец». Слева направо (сидят на ступенях): Е. О. Машкевич, И. Ф. Завьялов, К. К. Кодлубиский, С. В. Герасимов, А. В. Шевченко, Н. М. Чернышев, К. К. Зефиров, А. Решетов. Последний ряд (сидят и стоят): В. Е. Пестель, С. М. Романович, Т. Г. Романович, Л. Ф. Жегин, Н. Х. Максимов, А. С. Ястржемский, Н. М. Григорьев, М. С. Родионов. 13 мая 1922 г.

— Да, хорош школьник, а в 1906 году какую «Соловьиную ночь» выставил — я ведь ее до сих пор помню. Скрытничаете!

Я промолчал, мне была приятна его похвала. Да ее и другие хвалили — Ноаковский, например, Горский, и газеты хвалили — одна даже в стихах, но не серьезно.

— Ну, ладно, — сказал Коровин. — Расскажу я.

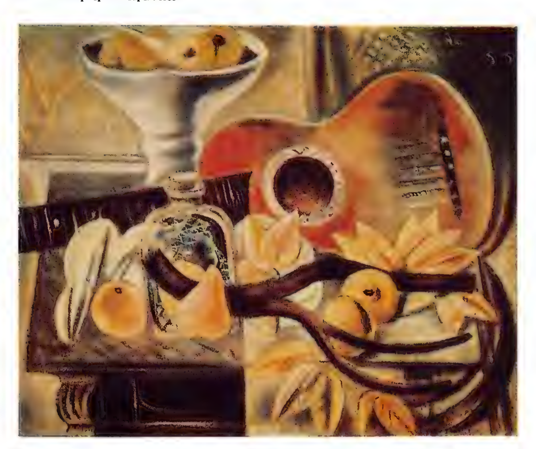
И он долго рассказывал нам об импрессионистах — красиво, с большим подъемом, с жаром. Но это не была лекция — ни с какой стороны. Он не был последователен в рассказе, как, впрочем, во всем. Говорил отрывками, перескакивая с одного на другое и с одного художника на другого.

Но — это была беседа большого художника-профессионала, специалиста по живописи, знатока, и это было до чрезвычайности интересно.

— Замечательно, — говорил он. — Какая композиция! Вы понимаете, все скомпоновано! Не только содержание, но и цвет, пятна, их напряжения даны. Вот мы здесь, в России, не только вы, студенты, а и все художники, все мы выберем себе какой-нибудь мотив и думаем уже, что если сарай, да еще с деревом, да еще с кусочком дали — так уж это все! Нет! Француз обойдет этот сарай со всех сторон, посмотрит и так и эдак, подумает еще, как разместить это на холсте — посередине, сбоку, снизу, подвигает его по холсту, масштаб найдет — сколько чего: сколько неба — много или мало, чего больше, неба или сарая? Понятно? Мы тут выбрали мотив и мажем чем попало и как попало, а он (француз) сперва уже ре-

шит, какую гамму взять, какие контрасты, что к чему! А? А? Понятно? — это были обычные присказки Коровина, о чем бы он ни говорил. — И возьмет, хитрец! Возьмет аккурат столько, сколько надо. Даже мазок у него — величина мазка, форма мазка, все входит в композицию. Мы подписываемся под работой — целый паспорт: имя, фамилия, как попало, где попало, а француз и подпись, и величину ее и какой краской, каким цветом сделать подпись, в каком месте — все скомпонует, все приведет к одному знаменателю! А? Хорошо! Путно! А? И в то же время и художественно.

2. Натюрморт с гитарой. 1933



Вот эти мерзавцы (критики, очевидно) орут: «Не живопись, бесформенно, плоско, грязно!» А что они понимают? Есть ли у таких людей хоть капля чувства? Нет, нет и нет. Идиоты! Как смеют они говорить так, никогда не бывав во Франции, не видя ее! Ведь и я сперва не верил, но я никогда не ругал. По каким картинам о Франции могли мы судить? По старине. По Эрмитажу, по Румянцевскому музею, по картинам классиков и ложноклассиков, которые, рисуя с натуры, в живописи пользовались рецептами старых академиков (отнюдь не старых мастеров-возрожденцев — их рецепты утеряны), то есть рецептами, по которым традиционно делались черные картины, но не с натуры, потому что единственной ценностью считалась форма — светотень, лепка, а цвет — это только украше-

ние пустых светлых мест. И у всех художников всего мира и по цвету, и по манере картины были всегда одинаковы.

А вот спросите Шевченко, разве Россия и Франция одно и то же? Нет! — сказал он. — И Франция и Россия совсем не похожи друг на друга. Возьмите нашу среднюю полосу России — воздух прозрачный, какая-нибудь елочка на горизонте — черная, как бисером вышитая, а до нее верст шесть, а то и больше. И солнце не то, потусклее, а тени темные — до черноты.

83. Батуми. Фотография. 1933



Во Франции все другое: близко море, влажная атмосфера уже в двадцати-тридцати шагах все смягчает, все в кулисах, как на сцене, все темные пятна завуалированы атмосферой, пропитаны парами. Плоско? Болваны! — не плоско, а контрасты нежней наших значительно, и объемы не так резко выступают, как у нас. Главное, тени — сквозь вуаль паров даже черное кажется каким-то синевато-серым, а чем дальше, тем все светлее и все голубее.

Видали вы у нас солнце в Москве, когда была засуха и кругом Москвы горели леса? Когда в полдень все света были пригашены дымом, когда самый яркий свет казался обыкновенным белым, как рано утром, или желтым, приглушенно-золотистым, как перед закатом. И чем дальше, тем все похожее на закат; когда все черные тени были покрыты ды-

мом пожаров? Вот, так и во Франции. Конечно, в меньшей мере от водяных паров, которые среди лета в городе хоть и не очень видны, но и тогда даже ощущаются. Вот отсюда и плоская живопись, отсюда же и замечательная гармония красок. И все это до иллюзии похоже на природу, и не дуракам судить об этом. Только по возвращении из Парижа, во время работы дома, я понял, что нельзя писать Париж и Москву одними и теми же красками, как нельзя Москву писать плоско (как Моне), а Париж объемно, как я, потому что — разный климат, разные условия.

Много еще говорил Коровин, часа два-три.

Я учился у него четыре года в Строгановке и год в Школе и никогда ни разу не слушал такой длинной и интересной беседы. Об одних беседах с Коровиным можно было бы написать целую книгу, но так как не это является моей целью в настоящее время, я кончаю.

Итак, заканчиваю о Школе. Нам оставалось до полного окончания курса всего около двух месяцев. В мастерской я познакомился еще с двумя симпатичнейшими людьми — с художниками А. В. Куприным и И. И. Захаровым. Большинство из нас через два месяца окончили курс, и так как за два года учебы моей в Школе отменили все медали, никто из нас так и не получил их. Я же, поссорившись с инспектором Школы из-за того инцидента [25], не стал кончать, ушел из нее и ранней весной уехал на дачу писать этюды. И я уверен, что это принесло мне намного больше пользы, чем принесло бы еще двухмесячное пребывание в Школе.

25
В плане воспоминаний А. В. Шевченко записывает «Скандал и уход из школы».
Автор воспоминаний, указывая на инцидент с инспектором Училища, якобы вынудившего его уйти, ничего не говорит о той обструкции, которая имела место в стенах Московской школы живописи по отношению к профессору Л. Пастернаку (он должен был заменить временно заболевшего К. Коровина). Этот поступок студентов рассматривался как преднамеренный «бунт» и повлек за собой административные меры — их исключение из Училища живописи, ваяния и зодчества.
В биографических сведениях, данных самими авторами («Русский рисунок за 10 лет Октябрьской революции». М., 1928), значится: И. И. Машков был исключен за «новаторство»; Р. Р. Фальк исключен перед самым выпуском из-за принципиального расхождения с общим школьным направлением.
В дневниковых записках А. В. Куприна помечено: «за организацию буянства против Пастернака». В. Рождественский («Записки художника», М., 1963, с. 31) вообще утверждает, что Совет объявил виновниками в этом деле «левых».
На самом деле все было гораздо серьезнее и глубже. Уходило одно столетие и наступало другое, в искусстве утверждало себя новое поколение художников.

Всем предстояло теперь начать самостоятельную работу в области искусства. Для меня же ничего не изменилось, так как это был 1909 год, а выставлять свои работы я начал еще будучи в Строгановском училище, с 1903 года. В области художественной промышленности уже имел достаточную популярность, да и в станковой живописи ни разу не имел плохих отзывов, и мои вещи всегда жюри охотно принимали на выставки.

Но все же Школа живописи сыграла свою роль в моем развитии, и очень важную. Я там приобрел те знакомства, которые затем уже на всю жизнь определили меня как художника, да и как человека.

Вышло так, что первыми моими товарищами по Школе были два совершенно противоположных человека и вместе с тем исключительных: это были Судейкин и Ларионов. Последний как раз и сыграл наибольшую роль в моем развитии как живописца. Он познакомил меня со Щукиным и Морозовым, с Гончаровой, Зданевичами, Ле-Дантю, Фабри. С нами же учился Барт, к этому же времени приехал в Москву Татлин, с которым я уже раньше был знаком, начиная с приготовительного класса реального училища. Бурлюки, Маяковский, Малевич — все это была наша выставочная группа. Клюн, Роговин, Романович тоже были с нами.

Выставляли Пиросманашвили, было и еще много других. Все это кипело, бурлило, разливаясь далеко за пределы школы. Мы встречались ежедневно, работали, делились впечатлениями, засиживаясь друг у друга до глубокой ночи, обсуждали, спорили, анализировали, каждый час, каждую минуту живя самой напряженной, самой доброй жизнью, полной задора и веры в будущее.

— Если уж нет у нас учителей в Школе, — рассуждали мы, — надо Школу использовать по-другому. Живя коллективом, коллективно обсуждая наши нужды и стремления, мы старались учиться всему и у всех. Современные французы, старшие мастера раннего Возрождения, лубок, поднос, вывески, иконы — все годилось нам для изучения.

Война разлучила нас в самый разгар нашей работы. Возвратясь, мы не нашли друг друга: одни убиты, другие застряли за границей, третьи умерли.

Послесловие
О творчестве А. В. Шевченко

Тем, кто захочет познакомиться с Александром Васильевичем Шевченко, лучше понять его личность, узнать о жизни, до сих пор почти не известной, его воспоминания, впервые публикуемые в этом сборнике, дадут большой и интересный материал.

Шевченко пишет главным образом о детстве и юности, когда формировались его представления о мире, эстетические вкусы и привязанности, во многом определившие характер его искусства. Но о самом своем искусстве он говорит мало. Поэтому в послесловии мы хотели восполнить этот пробел и рассказать о Шевченко-художнике, о том, как развивалось его творчество.

По мнению А. В. Шевченко, большое значение для его развития имело детство. «Без упоминания о той среде, обществе, обстановке, быте, в котором я рос, — писал он, — я буду или совершенно непонятен, или буду понят неправильно» *.

* Из воспоминаний А. В. Шевченко, хранящихся в семейном архиве.

Детство художника было трудным. В трехлетнем возрасте мальчик лишился отца, семья бедствовала. Потом нелегкая жизнь с отчимом, частые переезды из города в город. Но запомнилось не это. Человеческой памяти свойственно хранить воспоминания о счастливых днях. А они были связаны с домом его бабушки, А. И. Добачевской, где он подолгу жил в отсутствие родителей. Здесь царила атмосфера доброты и семейного уюта, которых ему так не хватало, было вольное житье среди природы. И, может быть, уже тогда складывалось у Шевченко лирически-созерцательное отношение к миру, «любовь к той интимности, к тем объектам изображения» **, которые, по словам художника, «красной нитью» проходят через все его творчество.

** Там же.

Воспоминания об этой тихой провинциальной жизни оживут потом в его произведениях. Художник будет изображать комнаты, похожие на бабушкины, с такими же занавесками на окнах, фикусами и пальмами, грудой взбитых подушек на деревянной кровати ***. Здесь ничего не происходит, но все наполнено особым поэтическим очарованием, чувством покоя и гармоничности бытия.

*** Например, «Розовая комната» 1917 года, «Перед туалетом», «В сенях».

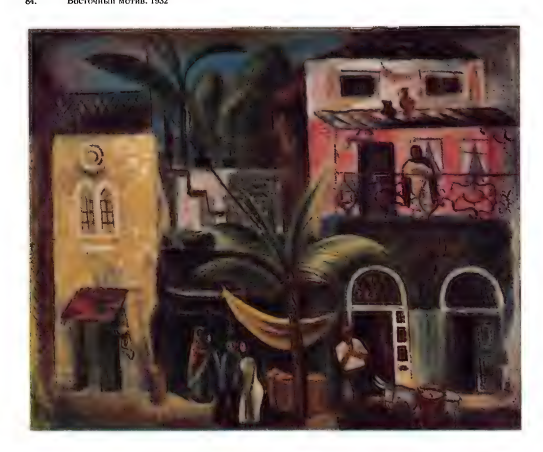
В доме бабушки Шевченко приобщился к искусству, стал рисовать и писать акварелью. Особое значение для него имело знакомство с театром. И не столько чудо театрального действа поразило мальчика, а то, как оно создается за кулисами, в декорационной мастерской. На сцене все подвластно эффектам освещения, от которых цвет и форма изменяются до неузнаваемости, а самые причудливые построения оказываются умело сделанными макетами из фанеры и крашеного холста. Шевченко не стал потом театральным художником, но театр всегда был ему близок, и в его искусстве мы находим тот же мир волшебных превращений — обычного в яркое, зрелищное, романтическое.

С детства сохранилась память и о красочных народных праздниках, ярмарках, цирковых представлениях. И эти видения прошлого оживут в «Карусели», серии «Московских гуляний», «Цирке Циппора», «Жонглере» и других работах.

Остается у художника и симпатия к простому трудовому люду, среди которого он рос. Деревенские бабы, прачки, торговки, пекари и дворники станут главными героями его картин, рисунков, гуашей.

Именно эта привязанность к провинции, не наигранная, не стилизо-

84. Восточный мотив. 1932



ванная, как у других художников начала XX века, а искренняя, «врожденная», придаст особый колорит его искусству.

Естественно, что на развитие Шевченко существенное воздействие оказали и годы учебы, когда определялась его творческая судьба, выбор пути в искусстве. Об этом времени подробно рассказано в воспоминаниях.

Шевченко получил фундаментальную подготовку: сначала в Строгановском училище, потом в Училище живописи, ваяния и зодчества. Много дало ему и двухлетнее пребывание в Париже. Но «основной базой» своего художественного образования Шевченко всегда считал Строгановское училище. Там он приобрел знания в области графики, которая была одной из профилирующих специальностей, прикладного и декоративного

искусства, архитектуры, начал заниматься живописью. Таким образом, Шевченко стал художником широких и разносторонних интересов. Владение языком этих искусств помогло ему впоследствии выработать такую систему изображения, в которой органически сочетаются выразительные возможности цвета и линии, декоративность и архитектоника.

Строгановское училище воспитало у него и другие ценные качества: знания разных материалов, технологических процессов, любовь к ремеслу. Поэтому его произведения всегда отличались высоким профессионализмом.

Из всех своих учителей Шевченко не случайно выделял Константина Коровина, посвятив ему многие страницы своих воспоминаний. Именно он пробудил у молодого художника интерес к станковому искусству, привил любовь к живописи, к зримой красоте физически осязаемого мира, способствовал увлечению импрессионизмом, с которого для Шевченко началось приобщение к новому искусству.

В годы ученичества произошла и встреча с Парижем. Жизнь в этой столице мирового искусства открыла перед художником широкие возможности. «Учиться везде и всюду» — таков был его девиз. Шевченко посещает многочисленные выставки и музеи, занимается в мастерской Эжена Каррьера и в академии Жюльена, изучает рисунок и живопись в частных парижских студиях, ежедневно ездит на этюды — работает до полного изнеможения. Особое значение для последующего развития Шевченко имело два обстоятельства: знакомство с Лувром и изучение импрессионистов в собраниях Дюран-Рюэля, Бернхейма, Люксембургского музея.

В Лувре ему впервые открылось величие искусства старых мастеров. Веласкес, Тициан, Веронезе, итальянцы раннего Возрождения... У них Шевченко всегда учился высокой живописной культуре, цельности пластического мышления, единству цвета, рисунка, композиции, видел «пример того, как мастерство сочетается с наблюдением жизни, внутренней художественной ее правдой» *. Ориентация на классическое наследие всегда будет помогать ему, остро чувствующему новое, активно участвовать в борьбе идей своего времени, отстаивать позиции искусства большого стиля. Всегда у Шевченко душевная теплота и лиризм будут сочетаться с классической ясностью пластического мышления. Импрессионисты приобщили его к новым исканиям в области художественной формы. Он учился воспринимать природу в живописной гармонии целого, в разнообразии красок, в вечной изменчивости и зависимости от освещения. Метод работы на пленэре развивал наблюдательность, остроту зрения, а это было хорошей школой для начинающего художника.

* Из воспоминаний А. В. Шевченко, хранящихся в семейном архиве.

В это время Шевченко еще недостаточно владел мастерством живописи, поэтому пытался освоить импрессионистическую систему применительно к акварели, которую так основательно изучал в Строгановском училище. Используя возможности этой техники, художник передавал тонкие градации цвета, эффекты освещения, дневного и вечернего, пространственную и световоздушную среду. Акварели Шевченко — та же живопись, но выполненная не на холсте, а на бумаге.

В Париже художник делал много рисунков. Учился, по совету А. Бенуа, рисовать «без резинки, не переделывая, чтобы держать глаз и волю в постоянном напряжении, рисовать сразу, верно, внимательно». Рисунок навсегда остался для него исходной точкой творческого процесса, и первый замысел будущего произведения рождался в беглых линиях карандаша или пера.

Уже в ранних парижских работах с достаточной ясностью проявляется индивидуальность Шевченко, лирически-созерцательный склад его натуры. Внимание художника привлекали интимные уголки версальского парка в розовом мареве цветущих деревьев, тихие заводи на Сене с купальщицами и прачками. Особенно любил он писать маленькие провинциальные городки, Сюрень и Сен-Клу, с их нарядными игрушечными домиками, сияющими в лучах солнца чистыми и яркими красками. Бродил по кривым улочкам парижских окраин, наблюдая обычную повседневную



85. Девушка с грушами. 1933



жизнь. Именно эта жизнь тихих улиц и окраин, а не «большого Парижа», была близка и понятна ему, выросшему в провинции.

Возвратившись в 1906 году в Москву, Шевченко продолжил прерванную учебу в Строгановском училище. После его окончания в 1907 году, испытывая потребность в более капитальных знаниях в области живописи и рисунка, он сразу же поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества сначала в натурный класс, а затем в «мастерскую портрета и жанра», руководимую К. Коровиным.

Здесь он воспринял новые идеи, новые художественные концепции, которыми была одержима бунтарски настроенная студенческая молодежь, почувствовал лихорадочный пульс борьбы, все более ощутимой в русском искусстве. С этих пор Шевченко всегда будет находиться на «переднем крае» пластических исканий своего времени. Накрепко свяжет свою судьбу

86. Девушка с грушами. 1933



с тем замечательным поколением художников, которые, как и он, начинали тогда свой путь в искусстве, — с П. Кузнецовым, Р. Фальком, К. Петровым-Водкиным и другими.

Как же отразились новые увлечения художника на его творчестве? В это время он создает серии «Московских гуляний», пишет большое декоративное панно «Купальщицы» (ГТГ), эскизы декораций и костюмов к операм «Млада» и «Кармен», несколько маленьких картин на темы детства, в которых, как признавал он сам, сказалось влияние С. Судейкина.

87. Аджария. 1935



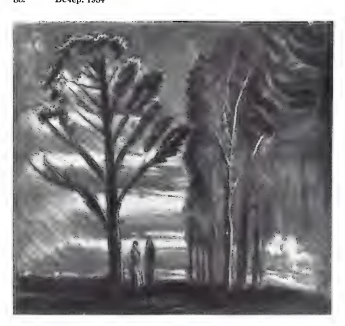
Во всем заметны отход от импрессионизма, стремление выработать такую систему изображения, где главное — не оптически иллюзорное соответствие натуре, а активное конструктивно-композиционное и декоративное начало. Эти перемены в большой степени были определены общей тенденцией развития русского искусства того времени, но это был и путь развития самого Шевченко, путь, по которому он шел в своих дальнейших исканиях.

Годами ученичества заканчиваются воспоминания Шевченко. Болезнь и смерть прервали его рассказ о том главном, что произошло потом. Впереди был почти сорокалетний путь напряженных исканий, активной общественной и педагогической деятельности. На долю художника

выпало время, отмеченное событиямн большого исторического значения, оно н оказало решающее воздействие на его жизненные и творческие позиции.

Самостоятельная художественная деятельность Шевченко началась в десятые годы, когда борьба разных направлений в русском искусстве стала особенно напряженной и острой. «Теперь уже никакие академические репрессии, никакая критика не в силах была остановить молодой жизни искусства в его стремлении вперед. Только вперед! И во что бы то

88. Вечер. 1934



ни стало вперед — стало лозунгом нашего нового искусства». Так писал Шевченко об этом времени.

Новое искусство объединилось вокруг двух основных группировок десятых годов — «Бубнового валета», куда входили П. Кончаловский, И. Машков, Р. Фальк, А. Лентулов, А. Куприн, В. Рождественский и другие, и «Ослиного хвоста», основанного М. Ларионовым н Н. Гончаровой. К последней группе примыкал и Шевченко. Их всех объединяли борьба за новый живописный стиль эпохи, интерес к проблемам художественной формы, поиски новых принципов выражения. Стремясь расширить возможности изобразительного языка, художники десятых годов обращались к творчеству западноевропейских мастеров конца XIX — начала XX века — Сезанну, кубистам, футуристам, увлекались примитивами, иконами, лубочными картинками, черпая из этого искусства, не замутненного позднейшими академическими доктринами, образы и средства выражения.

Шевченко шел в ногу со временем, писал левые манифесты, издавал брошюры, активно участвовал в выставках ларионовской группы. Его увлекали молодой задор и талант собратьев по искусству, ощущавших себя ниспровергателями старых устоев, боровшихся с мещанской ограниченностью и косностью. Однако положение Шевченко в ларионовской группе было особым и компромиссным. Не случайно автор рецензии на выставки «Ослиный хвост» н «Мишень» В. Паркин прямо писал, что Шев-

ченко стоит в стороне от группы, что в его произведениях еще ощущается связь со старыми традициями и «формы кубистов, футуристов и лучистов вводятся в картину строго академически построенную» *.

* Как предполагает Г. Г. Поспелов, это псевдоним М. Ларионова. Рецензия была опубликована в сборнике «Ослиный хвост и Мишень». М., 1913, с. 72.

Почему же тогда Шевченко все-таки увлекался «левыми» направлениями? Ответ на этот вопрос можно найти у него самого: «Я искал новых форм». Искал потому, — следует добавить, — что чутко воспринимал современные художественные идеи. И еще — его всегда интересовал «эксперимент как таковой и то, какую пользу можно извлечь из него». В Шевченко были сплавлены воедино редко сочетаемые качества. Художник, остро чувствующий образную и эмоциональную сущность искусства, и исследователь, экспериментатор, одержимый стремлением познать законы мастерства, найти новые способы выражения, технические приемы, чтобы обогатить ими язык своих произведений. Отсюда его интерес к разным художественным системам — от лубочной вывески до картин Сезанна, от старых мастеров до современных «левых». Внимательно изучая эти явления, Шевченко брал лишь то, что могло ему помочь выразить себя. Так, кубофутуризм привлекал художника анализом пластической формы в движении, в острых сопоставлениях, синтезом живописных и графических элементов, при котором линии, выявляя четкие границы цветовых пятен и дробных плоскостей, выражают напряжение и динамический ритм **.

** В этом смысле примечательны аннотации А. Шевченко к его произведениям, приведенные в брошюре «Неопримитивизм». Из них явствует, что приемы кубофутуризма художник использовал лишь как «признак», «оттенок», «элемент» и главным образом для того, чтобы добиться равновесия в построении композиции, достичь синтеза живописи и графики.

Сущность же этого направления была ему чужда. Разложение предметов на плоскости приводило к уничтожению самого предмета, его целостного объема, формы, того, что Шевченко так любил, в чем видел красоту и выразительность. Его никогда не увлекала чисто формальная задача. Он не признавал крайностей: возражал и против абстракции, полагая, что это конец искусства, и против такого подхода, при котором сюжетное начало подменяло образно-пластическое. Даже в самых «футуристических» произведениях этого времени ощутимы образное и поэтическое мышление, связь с реальностью, привязанность к натуре. В картинах «Музыканты», «Прачка», «Обнаженная перед туалетом», в гуаши «Цирк Циппора» и др. под сеткой лучистых переплетений можно увидеть все те же милые сердцу художника образы — бабу с ведрами, цирковую наездницу, персонажей провинциальной уличной сценки — скрипача и горничную, таких выразительных и характерных, несмотря на условность. И смотрятся эти сценки как монументальные картины, где все ритмически согласовано, скомпоновано, объемные наполненные формы сочетаются со сложной линейной структурой.

Неопримитивизм — другое направление в русском искусстве десятых годов — гораздо больше соответствовал индивидуальности Шевченко, его творческим принципам, характеру восприятия жизни. Поэтому он и пустил в его искусстве глубокие корни. С художниками этого направления Шевченко сближало многое — стремление к живописному реализму, а не отвлеченной абстракции, интерес к провинции, и, главное, увлечение искусством примитивов, иконами, лубочными картинками. В этих художественных явлениях он находил те качества большого стиля, которые хотел воплотить в своем искусстве, — монументальность, синтетизм, декоративность, связь с реальностью и одновременно живописную условность, бóльшую поэтичность и ясность выражения. В творческой родословной худож-

ника эта русская национальная традиция имела такое же большое значение, как старые мастера и французы XIX — начала XX века. В этом он был истинным сыном своего времени.

Стойкое увлечение примитивизмом определялось логикой внутреннего развития Шевченко. Еще в ранних произведениях он использовал средства выражения, близкие народному искусству. Так, в «Карусели» 1907 года (гуашь), хотя она и выполнена в соответствии с принципами импрессионизма, появляются звонкие лубочные сочетания цвета, нарочитая

89. Голова. 1931



примитивизация, упрощение форм, декоративная вязь композиции. Жизнь воспринимается как бы сквозь призму балаганного циркового представления, где все утрировано и причудливо. Эти поиски продолжились и дальше, в серии «Московских гуляний», «Продавце китайских фонариков», «Портрете жены». В произведениях 1913—1914 годов можно заметить влияние Михаила Ларионова — лидера русского примитивизма. Оно проявлялось в общности тем, в использовании одних и тех же принципов народного творчества. Но как раз в трактовке общих тем и ощутимы различия этих художников. Шевченко не свойственны ни ларионовская острота характеристик, ни экспрессия. Он лирик. Ищет красоту и гармонию, любит

певучие и плавные линии, единым росчерком обрисовывающие формы женского тела или предметов. Стремится к завершенности композиции, к равновесию всех ее элементов.

Шевченко — прекрасный рассказчик. Но рассказ его особый, живописный, где нет сюжетного действия, где герои не только люди, но и предметы, даже буквы и цифры, из которых слагаются надписи-узоры, заполняющие фон. У всех у них свой нрав, неповторимый облик. Предметы, буквы, цифры рифмуются между собой и с фигурами людей. Так, горлышко высокой стройной бутылки в натюрморте «Вино и фрукты» такой же формы, как круглое «О», лицо «Дамы с ромашками» в окружении цветов само подобно цветку, а ее руки — как стебли. Примитивный, словно обрубленный профиль денщика в литографии «Отдых» похож на изображение птицы, висящее на стене, а круглая голова — на чайник. Пластические метаморфозы, где фантазия художника сочетается с наблюдением жизни и знанием законов искусства, всегда присущи произведениям Шевченко, поэтому их так интересно рассматривать, разгадывать эти сложные пластические ходы. То, что кажется на первый взгляд случайным, подчиняется строго продуманному и выстроенному композиционному решению. Интерес к деталям, любование формой отдельных предметов никогда не заслоняют у Шевченко умения видеть целое.

То восприятие жизни, тот интерес к определенным сюжетам и образам, которые воплощены в ранних произведениях Шевченко, сохранялись у него на протяжении всего творчества. С годами, накапливая жизненный и художественный опыт, он совершенствовал лишь язык своего искусства, способ выражения, но его содержание, направленность оставались прежними.

Во время первой мировой войны Шевченко жил в Белостоке, Ржеве, Зубцове и работал главным образом в графике. Силой обстоятельств оторванный от интеллектуальной жизни Москвы, он вновь очутился в провинции, в привычной с детства обстановке. И с новой силой художник ощутил свою связь с этой жизнью. Писал поэтические пейзажи с домиками, похожими на театральные макеты, любовался крепко слаженными фигурами баб, четкими, пластически выразительными движениями прачек. Восторжествовали остро наблюденное, добродушно-ироническое восприятие жизни, близость к натуре, без натурализма, повседневность без бытовизма.

А. В. Шевченко был среди тех деятелей культуры, которые восторженно встретили Октябрьскую революцию и приняли активное участие в жизни молодого государства. Он находился на самых боевых, ответственных участках культурного строительства: был членом комиссии по делам искусств и охраны памятников при Совнаркоме, заведовал литературно-художественным подотделом комиссии ИЗО Наркомпроса. С 1918 года преподавал живопись — сначала в 1-х государственных свободных мастерских, потом (до 1929 года) — во Вхутемасе.

В это время были созданы его лучшие произведения: картины «Отдыхающий мальчик», «Пьеро и Арлекин», «Портрет дочери в кресле», «Дворик при луне», «Пейзаж с прачками», «Натюрморт с серой папкой»; гуаши — «Две женщины у стола», «За туалетом», рисунки, которых и не перечесть. В них создан светлый и прекрасный мир, где все значительно, торжественно, зрелищно. Этот мир далек от житейской прозы, хотя люди, его населяющие, занимаются, как всегда у Шевченко, вполне прозаическими делами — шьют, гладят, развешивают белье, просто отдыхают. И связаны они между собой не сюжетным действием, а пластическим движением. И находятся они в условно-поэтической среде.

Начало 20-х годов — период шевченковской классики, вершина его лиризма. Лиризм Шевченко — особого рода. Он рождается не в проявлении душевных эмоций, а в переживании красоты самой пластики.

90. Портрет ударника электростанции. 1933



В первые послереволюционные годы, когда так обострилась художественная борьба, Шевченко стремился сохранить в искусстве то общечеловеческое и духовно значимое, те идеалы красоты и гармонии, что всегда питали искусство больших мастеров. Это привело его в 1922 году в творческое объединение «Маковец», в программе которого было записано: «Мы полагаем, что возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного».

91. Праздник урожая. Дагестан. 1933—1934



В начале 20-х годов, в период отрицания «левыми» художниками станкового искусства, Шевченко был ярым защитником принципов станковизма, упорно отстаивая традиции высокой живописной культуры. Решая проблему станковой картины, где все подчинено строгой композиционной системе, он ориентировался на П. Сезанна, так как именно этот художник с его конструктивно-материальным мышлением, с пониманием картины как целостного организма, проникнутого единой пластической идеей, мог ему помочь. В Сезанне Шевченко ценил последнего представителя большого стиля — величественного и простого, наследника традиций старых мастеров и художника, определившего судьбы искусства XX века.

И, наконец, у Сезанна-живописца он учился мастерству.

Однако влияние Сезанна Шевченко переработал под углом зрения собственных творческих устремлений. Его «сезаннизм» — интимный, лирический, с большой примесью примитивизма.

С середины двадцатых годов в творчестве Шевченко происходят значительные изменения. Они были связаны с общим процессом становле-

92. Пионерка. 1939



ния советского искусства этого времени. Завершался период военного коммунизма, деятели культуры были призваны запечатлеть те перемены, которые произошли в жизни народа после победы Революции, утвердить ее достижения. «Назрела потребность в искусстве образном, изобразительном, что и привело к кризису беспредметности» *.

* Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., «Academia», 1930, с. 31—32.

Художники разных направлений решали эти задачи по-разному. Шевченко шел своим путем. Он не мог быть бытописателем и репортером в духе «ахрровцев» **. Не пошел он и по пути романтического урбанизма остовцев ***, которые искали яркий, экспрессивный язык, адекватный новой индустриальной эпохе. Изображение не отстоявшихся явлений было ему чуждо.

** АХРР — Ассоциация художников революционной России, организована в 1922 году.

*** ОСТ — Общество станковистов. Возникло в 1925 году.

Для Шевченко смысл художественной деятельности заключался в творческом преображении реальности. В результате такого преображения реальность могла представать в образах более условных, обобщенных или более конкретных; театрализованных, романтических или интимных, лирических — в зависимости от направления поисков художника в те или иные периоды творчества.

Смысл деятельности Шевченко в середине 20-х годов можно определить словами самого художника: «Нам надо сперва подойти к природе, к жизни, отбросив свои «я», раствориться в них для того, чтобы вновь выйти претворенным в большое, не личное, человеческое «я». И тогда это будет искусство не сегодняшнего дня, а искусство эпохи, искусство монументальное» ****. Это была программа Шевченко на все последующие годы. Он начал осуществлять ее с пристального изучения жизни, природы. Наблюдал, анализировал, постигал закономерности натуры.

**** Заметки о Сезанне (1922), хранящиеся в семейном архиве.

Произведения этого периода отличаются большим разнообразием, их можно дифференцировать по жанрам, чего нельзя было сделать раньше. Примечательно, что в это время возрастает удельный вес портретов.

В начале 20-х годов художник был индифферентен к человеческому лицу, обращая главное внимание на выразительную пластику движения тела. Так, в «Семейном портрете» 1920 года (акварель) лица трех людей лишены не только индивидуального, но всякого выражения. Их родство, их единение в том, что три фигуры, расположенные одна над другой, составляют композиционно крепко спаянное целое. И каждая из этих фигур рифмуется с другими и с окружающими предметами, повторяя, усложняя и варьируя их формы и движения. Теперь у Шевченко другая задача. Он внимательно вглядывается в лица, стараясь уловить определенное эмоциональное состояние: задумчивость, грусть, сосредоточенность, что можно увидеть в живописных и графических портретах жены и дочери художника 1924—1926 годов.

То же стремление к эмоциональной выразительности и одновременно к конкретности проступает и в пейзажах этого времени. В них изображена не природа вообще, а вполне конкретные места — виды реки Яузы, любимые художником московские окраины, парки Батуми и Кобулети.

Задача — быть ближе к натуре — диктовала и иные художественные средства. Теперь главное — не конструктивное начало, а тонкие тональные отношения, музыкальный ритм — все то, что помогает выразить вполне определенное состояние природы. Рисунки утрачивают сложность линейной структуры, которой пленяли графические шедевры 1920 года,

становятся мягче, живописнее. В сочетаниях черного и белого угадывается множество промежуточных оттенков цвета.

В конце 20-х — начале 30-х годов начинается новый этап в творчестве А. В. Шевченко. Накопив огромный опыт изучения разных художественных систем, исследования законов искусства, наблюдения жизни, он мог теперь приступить к реализации своей главной цели — достижения искусства монументального, которое было для него «высшим проявлением» искусства. Мог снова перейти от анализа к синтезу.

93. Утро в парке. 1940



Произведения 30-х годов органически вобрали в себя искания предшествующих лет. От 20-х были унаследованы большая живописная культура, мастерство построения композиции, стремление к законченности. От 10-х остался принцип компоновки, декоративный в своей основе, когда все объекты изображения тесно спаяны между собой непрерывностью движения, какой-то органической связью. Кажется, что художник плетет узор из множественных сочетаний этих форм, заполняя ими все пространство. Там, где нет фигуративных изображений, в узор включаются складки драпировок, штрих линий, пятна цвета, так что не остается пустых мест. Но теперь все стало объемным и пластичным. Каждый предмет или фигура существует не только в тесной связи с другими, но и обретает самостоятельность — четко выраженную форму, цвет.

Важной вехой в творчестве Шевченко 30-х годов было его посещение Кавказа. По заданию Наркомпроса и ОМХа в 1929, 1930, 1932 годах



94. А. В. Шевченко. 1920-е гг.

он ездил в Дагестан, Аджарию, Азербайджан — для сбора материалов, готовя произведения к выставкам. Величие этого края, запомнившегося еще с детства, масштаб природы, облик людей теперь произвели на художника сильное впечатление. «Кавказская тема» для Шевченко — тема романтическая.

Он пишет горы с их гармонией красок и форм, мощные деревья и старые крепости, людей, отрешенных от всего мелочного, суетного. Движения его горянок — рыбачек и колхозниц — свободны, раскованны, певучи. Художник изображает их с низкой точки зрения, и от этого они кажутся особенно величественными, словно царят над просторами земли. Чтобы передать впечатление от этой яркой и строгой красоты, нужно было найти новые средства выражения. И сам Кавказ подсказал их: «монументальность, плоскостность, стремление к орнаментализму» *. В картинах

* Из воспоминаний А. В. Шевченко, хранящихся в семейном архиве.

95. Лида с Лялечкой. 1942





96. В мастерской А. В. Шевченко во Вхутемасе. 1920-е гг.

«Дагестан. Праздник урожая», «Восточный мотив», в гуаши «Чайная плантация в Чакве», в рисунке «Дома на окраине Батума» и в других произведениях ярко выражено декоративное начало. Пространство развивается не в глубину, а вверх, и строится планами. Каждый план отмечен фигурой или деревом, яркими пятнами цвета, сияющими на темном фоне. Как всегда, произвольно сочетая изображения людей и предметов, художник предельно насыщает композицию. В ней нет определенно обозначенного центра. Изображение воспринимается как единое целое, но оно состоит из обособленных сцен, которые всегда так интересно рассматривать. Все живет в отдельности и вместе. Похоже на театральную декорацию и одновременно написано с натуры. Убеждает своей достоверностью, бытовыми, конкретными деталями.

Перелом, происшедший в творчестве Шевченко в конце 30-х годов, можно объяснить разными причинами, в том числе и соображениями чисто психологического свойства: тяжелобольной художник уже не в силах был выдержать напряжения, которое требовалось для реализации его сложных пластических замыслов. К тому же в предшествующие годы было найдено и с предельной ясностью выражено во множестве произведений все, что Шевченко искал. И он, боясь повторений и штампов, ощущал потребность в дальнейших поисках.

Свою новую задачу художник определял так: «Вся моя работа последних лет сводится к тому, что я хочу найти такую новую современную форму, при которой я мог бы выразить все, что я люблю... Недалек тот день, когда я, наконец, смогу выйти на широкий разговор о солнечном дне, о радости жизни» *.

* Из воспоминаний А. В. Шевченко, хранящихся в семейном архиве.

Чем больше невзгод выпадало на долю художника, тем сильнее была эта потребность в солнечном дне, в радости. Он находил ее в общении с природой. Оно рождало чувство покоя, устойчивости. Поэтому в произведениях сороковых годов преобладают пейзажи.

Потребность творить красоту была, как мы знаем, присуща Шевченко всегда. Но если раньше красота заключалась для него не только в реальности, но и в активности самой художественной формы, способной преображать в прекрасное даже будничное и повседневное, то теперь она

97. Первый снег. 1943



иная, менее преображенная творческой волей художника, более непосредственно связанная с жизнью. Поэтому художник любит изображать детей, которых раньше писал и рисовал мало, цветы, поэтому люди в его произведениях находятся не в условно-сочиненной среде, а в конкретной — в окружении природы — и занимаются вполне определенными делами: работают в саду или на огороде, читают книги, нянчат детей. Именно в единении человека и природы раскрывается теперь художнику высокая поэзия жизни.

Творчеству А. В. Шевченко свойственна своеобразная цикличность. Так, уже говорилось, что некоторые принципы его искусства десятых годов вновь оживают в тридцатые, а в конце жизни художник обращался к проблемам, которые решал в молодости. Постановка сходных задач давала возможность использования уже найденного, но только в совокупности с поисками нового этапа творчества.

Так было и в сороковые годы. Возврат к природе, к непосредст-

венному наблюдению и переживанию («выразить все, что я люблю») определил своеобразный импрессионистический способ выражения. Художника снова начинают интересовать проблемы освещения, дневного и вечернего, рефлексы солнечного света на зелени деревьев и лицах людей. Вместо условной живописной плоскости в картинах появляется пространственная среда, и от этого смягчается четкость контуров и объемов. Цветовое решение строится на тональных переходах.

Но Шевченко остался верен себе, своей теме, своему принципу: говорить только о том, что любишь, и только на языке пластики. Он продолжал утверждать значение художественной формы, без которой невозможно выразить содержание. Может быть, поэтому и в сороковые годы Шевченко много работал в жанре натюрморта. Сама природа этого жанра способствовала решению чисто пластических, живописных задач. Именно натюрморты с их декоративностью и конструктивной логикой композиции являются связующим звеном между новым этапом творчества и искусством тридцатых годов.

В небольшом очерке невозможно рассмотреть все проблемы, связанные с творчеством А. В. Шевченко. Это — задача монографического исследования. Нам хотелось сосредоточить внимание лишь на некоторых, основных аспектах искусства Шевченко, воссоздать образ творчества большого и сложного художника.

Шевченко обладал цельным художественным мышлением. У него был свой мир, своя система изображения этого мира. Его искусству не свойственны ни глубина философского осмысления жизни, ни драматизм. Оно безразлично к сложным душевным переживаниям человека, к изображению острых сюжетных ситуаций. Но зато у него было ярко выраженное пристрастие к зримой, физически осязаемой красоте мира. Даже прозаическое и неприметное, становясь объектом его искусства, получало поэтическое истолкование. Шевченко умел пробуждать чувство прекрасного, доставлять наслаждение формой, цветом, линией, гармонической завершенностью композиции. Поэтому так не передаваемы словами эмоции, вызываемые его произведениями. Они действуют, как музыка. Шевченко был поистине «пластическим художником» — как сказал о нем его собрат по искусству П. В. Кузнецов.

Веру в простые ценности жизни, в красоту и гармонию он пронес сквозь все бури XX века. Этим он утверждал свою позицию художника. Этим он дорог нам и сегодня.

В. Н. Шалабаева

II Воспоминания современников об А. В. Шевченко

С. В. Герасимов, народный художник СССР

В. В. Почиталов, заслуженный деятель искусств РСФСР

П. Н. Крылов, народный художник СССР, Герой Социалистического Труда

Т. А. Шевченко, художник
Тридцатые годы

О. А. Соколова, художник

Ж. Э. Каганская, искусствовед
А. В. Шевченко



С. В. Герасимов,
народный художник СССР

Александра Васильевича Шевченко я знал очень давно, почти с первых лет пребывания в Москве. Это был очень талантливый, своеобразный человек, талантливый художник. Он прекрасно рисовал, прекрасно работал.

Строгановское училище оставило очень большой след в жизни Александра Васильевича. В этот период, когда там учился Шевченко, оно было замечательным училищем. Во-первых, там не было излишнего головокружения у студентов. «Ах, я художник, палитра у меня большая, рубашка грязная, волосы длинные и пр.!» Там была определенная дисциплина, необходимая для всякой школы вообще, для всякой деятельности, в том числе и для деятельности художника. Там учили перспективу, непременно анатомию, что было уже необязательным для последующих школ живописи. (Перспектива была обратная, анатомия была вредна.) Там изучали теорию теней, начертательную геометрию, живопись, архитектуру и все те вещи, которые влияют на формирование художника.

Там преподавали Константин Коровин, Сергей Иванов, Жолтовский, Врубель, Ноаковский и другие замечательные педагоги. Там была замечательная атмосфера.

И если А. В. Шевченко и говорил, что живопись в Строгановском меньше давали, и это правда, то только потому, что в Строгановском давали толковому и внимательному студенту очень много.

Шевченко был очень своеобразным художником — то, что у него мы видим сейчас, было уже в Строгановском училище, какая-то композиционная законченность, во всем и всегда слаженность.

Как известно, в Строгановском училище всегда писали акварелью, и акварели Шевченко — просто блестящие акварели.

Я хорошо помню, как он пришел в Школу живописи, прямо в натурный класс. Сделал обнаженную модель в два сеанса. Его даже не очень хотели принимать в натурный класс, но педагоги Пастернак и Архипов, очень честные, сказали: «А куда же его больше? Больше некуда...». Они так прямо и сказали, правда, разведя руками при этом: «Да... вообще ничего не сделаешь... подходит».

Какой же это был художник? На кого он был похож?

Шевченко даже особенно ни к какой группе не подходил, ни к Ларионову, ни к кубистам. Его не удовлетворяли полностью работы даже самых талантливых художников. Он прошел все и остался самим собой. Он не похож ни на Коровина, ни на Серова, ни на Архипова. Многим художникам не нравится, когда на них не похожи, некоторые считают так: вот я пишу, нужно писать так, а не по-другому.

Александр Васильевич, который прошел большую жизнь и много работал, оставил искусство, которое выражает именно его лицо, это именно советский, русский художник.

Когда он был в Школе живописи, его не удовлетворял ни метод преподавания там, ни такой стиль трактовки натуры, он всегда увлекался культурой живописи. Вы, например, не найдете у него открытого цвета, потому что в жизни этого не существует. Сама кладка, сам цвет его всегда очень интересовал.

Если у Шевченко нет ярких цветов и красок, это не значит, что вещи его не живописны. Но для него типично именно это.



98. А. В. Шевченко на занятнях с учениками во Вхутемасе. Конец 1920-х гг.

Я очень хорошо его помню после революции. Он всегда вел мастерскую во Вхутемасе. Вхутемас получал довольно много и достаточно оплеух, и действительно там были недостатки, и очень большие, потому что в тот период было еще становление советского искусства и эти недостатки были естественны — ведь ничего не может быть сформировано, как дважды два — четыре. Мы ведь и сейчас бьемся над формированием нашего искусства на практике и иногда получаем хорошие, а иногда и средненькие результаты. Вхутемасовские годы — это период подъема. Студенты тогдашнего Вхутемаса и теперешние студенты — это «две большие разницы». Теперь все время смотрят: какой факультет выбрать? Чтобы он был целесообразен и в дальнейшем. А тогда любили искусство, и теперь его любят, конечно, но более толково.

От этого времени у меня осталось впечатление огромного энтузиазма, который и теперь у нас, конечно, есть, но его надо усилить и художникам, и самим студентам, потому что если можно обвинять в какой-то степени самих студентов, то надо обвинять и руководство, видимо, еще энтузиазма этого у него иногда не хватает.

В те годы руководителями мастерских были Машков, Архипов, Павел Кузнецов, Лентулов и другие. И нужно сказать, что мастерская Александра Васильевича там была одна из самых реалистических, с очень большим вкусом, то есть с хорошим отношением к искусству. Он, собственно говоря, жил в мастерской, ставил модели, был все время со студентами.

С какой большой преданностью, с большой любовью отдавался Шевченко этому делу!

Шевченко обладал и еще одной творческой особенностью - легко

иллюстрировал и мог бы быть прекрасным иллюстратором. У него было очень сильное чутье эпохи.

Шевченко не любил безразличие и вялость, всегда был целеустремленным, всегда искал характер и остроту.

Таким остался в моей памяти Александр Васильевич Шевченко, культурный, талантливый художник и своеобразный человек *.

* Из стенограммы творческого вечера, посвященного десятилетию со дня смерти художника, 1958 год.

В. В. Почиталов, заслуженный деятель искусств РСФСР

Мне пришлось с А. В. Шевченко пройти большой путь. Я познакомился с ним примерно в 1926—1927 годах, когда пришел к нему учиться. А выбрать Шевченко было непросто. У нас тогда лидировал «Бубновый валет», все стремились попасть к Машкову, к Кончаловскому. Но у Александра Васильевича также была заманчивая мастерская, там было много художников. Меня лично больше тянул Шевченко, он мне больше нравился именно потому, что в его мастерских художники все были разные.

Педагог Александр Васильевич был отменный, со своим методом, причем очень своеобразным методом. Он никогда не навязывал ученикам свою манеру и свой почерк. Но он раскрывал перед ними искусство в самом широком плане.

Шевченко был в высшей степени образованный человек, большой культуры в искусстве.

Александр Васильевич умел много и живо рассказывать о своей жизни. Скажем, Франция в наших представлениях во многом идет через впечатления, вынесенные Александром Васильевичем из-за границы. Наше увлечение искусством Франции в то время было очень сильным, нам казалось, как будто мы вместе с ним бродили по улицам Монмартра и видели все своими глазами.

Рассказывая о Франции, Александр Васильевич как бы в назидание давал понять, что там не такая легкая жизнь. Учиться — это не значит брать верхи французского искусства. Он говорил, что там учили по всем правилам, как полагается в академических школах, то есть нужно штудировать хорошо, учиться хорошо, а потом уже развивать творческое начало. Его больше всего интересовали вопросы искусства, как пойдет дальше его развитие, его судьба. Это его искренне волновало, и его волнение передавалось и нам. Я не помню учеников, которые стали бы, попросту говоря, халтурить. В этом отношении Александр Васильевич очень хорошо действовал на своих учеников, потому что от педагога зависит, как настроить молодого человека.

Поэтому его ученики все остались по своему духу преданными искусству художниками.

О влиянии на А. В. Шевченко некоторых художников, то, о чем принято говорить... Очевидно, это имело место в несколько более ранний период его творчества.

Тяготение к лубку, тяготение к условности было вызвано, очевидно, не только тем, что он встречался с такими художниками, как Ларионов, Гончарова и другие. Дело в том, что он в детстве жил на Украине и, как

он мне рассказывал, жил там около цирка. Цирк оказал особое влияние на его дальнейшее развитие. И я всюду в его картинах вижу это условное влияние.

Но нас тянуло к Александру Васильевичу не то, что он был условен в своем творчестве, а то, что он был всегда реален. И эту реальность он усваивал и выражал в своем творчестве как-то по-своему. Конечно, у него была известная увлеченность западным искусством, но всюду остается оригинальность его натуры. Конечно, у него чувствуется некоторое

99. Женщина с ребенков. 1945



влияние и Сезанна и Дерена, но в основном — все это идет от самого Шевченко.

Он увлекался Дереном, увлекался и Рембрандтом. Он говорил, что был бы счастлив, если бы мог написать хотя бы туфельку так, как это сделал Рембрандт в «Данае». У него всегда было стремление к натуре, но он не всегда мог нанимать модель из-за отсутствия средств; за исключением периода Вхутемаса, когда он был профессором и был более или менее материально обеспечен. Но все же и тогда это не позволяло ему легко нанимать модель. А он всегда мечтал поработать с натурой. Вспоминая о «туфельке», он говорил: «Вася, мне бы дали натуру...». Значит, ему ее не хватало.

В последние годы он жил в чрезвычайно тяжелых условиях, тяжело больной, в обстановке выступлений против него, по-моему, абсолютно необоснованных и несправедливых. Но он и в трудных условиях ни на минуту не прекращал свою работу, работая каждодневно с утра до

100. Гоша с зайцем. 1941





101. А. В. Шевченко среди своих учеников во Вхутемасе.
Слева направо: первый ряд — лицо не установлено, П. Крылов, Т. Тавадзе; второй ряд — В. Каптерев, А. Шевченко, А. Сычев; третий ряд — М. Добросердов, лицо не установлено, Б. Рыбченков

вечера, а иногда и ночью. Мы засиживались до четырех часов утра в беседах и спорах.

В спорах с ним мы часто договаривались, как говорится, «до ручки». Бывало, время подходит уже к четырем часам утра, а мы все еще спорим и расходимся, часто не понимая друг друга.

И что для меня было особенно дорого в Александре Васильевиче: он никогда не позволял себе обидеть человека. Иногда, если мы накануне резко спорили, он поднимался ко мне на другой день на седьмой этаж и говорил: «Вася, ты не обижайся на меня...».

Или мы иногда расходились с такими словами: «Ну, ты, Вася, натуралист, а я иногда ухожу в другую сторону». Это было, когда мы спорили о каких-то работах.

Александр Васильевич был противоречив, он во многом сам себя не мог понять, и люди не совсем правильно его истолковывали. Мы иногда бываем не согласны с творчеством другого, но почему же мы должны быть все одинаковыми?

У нас были отдельные расхождения, но они всегда кончались тем, что я выяснял его основное стремление идти к чему-то конкретному, реальному.

Это большой, крупный художник. Как его ученик скажу, что многое довелось получить от него, что навсегда останется путеводной звездой. Первое, чему он учил, — быть честным. И я считаю это самым главным для художника.

Настоящее искусство не проходит незамеченным. Пусть некоторое

количество лет пролежат его работы, но кто-то откроет их. И если они попадут в хорошие руки, близкие и созвучные, и кто-то сумеет что-то в них уловить, то это не будет повторением, а будет значительно бо́льшим, чем он сам мог осуществить. Александр Васильевич, может быть, и не до конца высказался, и кто-то за него доскажет *.

* Из стенограммы выступлений в 1944 и в 1966 годах.

П. Н. Крылов,
народный художник СССР, Герой Социалистического Труда

В 1920 году я приехал выяснить возможность поступления во Вхутемас. Я работал на патронном заводе в Туле и занимался там в студии Г. М. Шегаля. Так как я не имел среднего образования и в это время во Вхутемас можно было поступить только по конкурсу, мне посоветовали идти вначале на Рабфак, который тогда помещался на Мясницкой, 21, и параллельно заниматься во Вхутемасе.

В 1921 году, командированный секцией металлистов и Тульским патронным заводом, я приехал со своими рисунками и акварелями в Москву и показал их А. Осмеркину, у которого была дисциплина «Выявление формы в пространстве». В. А. Фаворский и К. Н. Истомин также видели мои рисунки и одобрили их.

В 1923 году, окончив Рабфак и проучившись один год у Осмеркина, я выставил свои работы в его мастерской. Пришла комиссия. А. В. Шевченко, который был тогда деканом живописного факультета и выпускал 3-й, 4-й и 5-й курсы, подойдя к моим работам, сказал: «Этого мальчика я забираю к себе». Осмеркин запротестовал: «Он у меня учился только год. Пусть продолжает учиться у меня». «Он займется у меня», — решительно ответил Шевченко. Я перешел к А. В. Шевченко.

Первый год на общих основаниях писал натюрморт и модель. И помню, как Шевченко приходил в мастерскую в разном настроении. Злой — не снимал пальто и шляпы. Всех разносил. Вот Шевченко идет по рядам. «Черт знает, что такое! Где у вас нога, куда ушло плечо? Что вы тут намесили? Так в живописи делать нельзя!» Приходил веселый — вешал пальто, снимал шляпу. «Есть у кого-нибудь папиросы?» — обращался он к учащимся; если были свои —закуривал и сразу предлагал папиросы курящим. Проходил по рядам, давая конкретные замечания. «У вас все кричит — а в постанове все спокойно!» — говорил он. Или садился на подоконник, свесив ногу, и начинался рассказ о живописи, о Париже, о старых мастерах, о том, как надо уважать живопись.

Я помню, как один студент писал голову, легко и небрежно где-то мазнул кистью холст, в другом месте вообще оставил его незаписанным. «У меня так не работают, так не пишут. Снимайте, снимайте! Поверхность должна быть литая, как у Шардена! Надо уважать живописную поверхность!».

Из студента способного, как ему казалось, он все, что возможно, «выжимал», а к тому, из которого толка, по его мнению, не будет, он особенных требований не предъявлял.

Я хорошо помню три «урока».

Вот одно задание: на столик карельской березы была поставлена вазочка с маленьким букетиком искусственных цветов и белой тряпочкой.



102—103. Выставка произведений А. В. Шевченко в Государственной Третьяковской галерее. 1924

Пишу день, пишу два. Приходит Александр Васильевич: «У Осмеркина работали лучше. Это скверно, никуда не годится. Снимайте!» Я взял мастихин и все соскреб. Второй раз я писал модель. «Вы ничего не видите!». Я швырнул в угол холст. И, наконец, около постановки произошел такой разговор: «Если вы будете относиться к живописи, как в гимназиях, у вас ничего не выйдет. Надо серьезно к живописи относиться». Таковы были его первые уроки.

Затем я писал натурщика в коричнево-зеленоватом плисовом пиджаке, который сидел, подперши голову рукой. Оставалось два дня до зачетов. Пришла студентка, посмотрела и сказала: «Эта работа мне напоминает Маковского». Тогда это звучало как ругательство. Я все соскреб.

Каждый день в 5 часов у нас был рисунок. На рисунок приехал и Шевченко. Он зачастую рисовал рядом с нами. Я признался ему, что соскоблил почти все, и указал причину. «Кто у меня в мастерской мог говорить такие вещи! Если он у меня, не будет стоять на зачете!» — пригрозил он.

Я взял холст, основа там осталась. В один день я вновь написал модель. Пошла комиссия. Шевченко мне сказал: «Я думал, ты не выплывешь. Молодец!». А затем на целую зиму дал задание на испытание «силы воли», «на прочность». Это была проклятущая работа.

Я писал голову скульптуры Пюже «Человек, попавший в расщелину». Шевченко был очень требователен в профессиональном отношении, он с меня тогда «снимал три шкуры». В конце концов похвалил за упор-



ство и настойчивость: «Вы можете звезд с неба не хватать, но должны сделать серьезную, добротную вещь. Без трудолюбия нет художника».

Он не признавал неряшливой живописи, огромное внимание уделял краскам, кистям и другим средствам, необходимым профессионалу-художнику. Живописные «лихачи-кудряши», «кисть-метла» — этакие «разлюли» в живописи — им не признавались. Шевченко в своей живописи и в отношении к живописи был далек от «Бубнового валета».

Шевченко приучал смотреть и видел цельно *.

* Воспоминания записаны Ж. Э. Каганской со слов художника в 1975 году.

Т. А. Шевченко, художник
Тридцатые годы

Интерес к Востоку зародился у отца еще в годы его ученичества и поездки во Францию, откуда он совершил две кратковременные экскурсии в Египет и Турцию, о которой впоследствии на протяжении всей жизни вспоминал.

Второе, но весьма отдаленное знакомство с «Востоком» состоялось уже в 1926 году, когда мы всей семьей поехали в Феодосию, а оттуда в местечко Отузы, засаженное виноградниками, заросшее фруктовыми



104. А. В. Шевченко за работой. 1930-е гг.

садами, венчающиеся розовыми скалами горы Медовой, место, где родилась первая «восточная» акварель «Отузские татарки».

Помню светлый вечер, мы с отцом идем по-над берегом, а внизу, среди громады камней, с визгом, в длинных ситцевых рубахах, плещутся женщины. В то время они ходили в шароварах, длинных рубахах и коротеньких казакинах. Головы обвязывали светлыми платками с разноцветными каемками или шалями. Наверное, эта поездка и послужила началом так называемой восточной темы. В следующем, 1927 году мы снова поехали на Восток, но уже не в Крым, а на Кавказ, через Тифлис, где жила папина студентка Тамара Тавадзе, в Батуми. В Тифлисе мы прожили 10 дней, отец был в восторге от окружающей нас экзотики, от осликов, идущих с поклажей, от мушей, с деревянными «седлами» за спиной, от извилистых улочек старого Тифлиса с его знаменитыми серными банями. Все это было совершенно неожиданно и интересно. По утрам нас будили крики разносчиков керосина, которые гортанными голосами среди умиротворенной тишины громко выкрикивали свое «гарасин!», «гарасин!». Просыпаясь от этих звуков, мы вскакивали с постелей и спешили на улицу, которая к тому времени заполнялась самым разнообразным людом. Наряду с городскими жителями тут и там мелькали пестрые одежды курдя-

нок и черные покрывала аджарских женщин, закутанных так, что видными оставались только глаза. Все это было необыкновенно таинственно, а женщины, все без исключения, казались красавицами, скрывающими свои чары под одеждами. В кофейнях и около них сидели на скамеечках аджарцы в своих странных штанах, похожих на галифе, и в башлыках, завязанных замысловатыми узлами, а также турки в красных фесках. Дом Тавадзе, где мы остановились, тоже казался нам необыкновенным, хотя снаружи он и не отличался от подобных ему двухэтажных особняков с коваными балкончиками. Жизнь внутри начиналась с широкой лестницы, вершиной которой была дубовая дверь, а над ней широкие оленьи рога. В одной из комнат висело на стене старое дедовское оружие. Помню, что по случаю нашего приезда в доме был устроен праздник. В столовой, от окна до двери, раскинулся большой обеденный стол, по обеим сторонам которого сидели гости, пили грузинские вина, ели суп из виноградных листьев с манной крупой и еще какие-то восточные кушанья. Отец Тамары, одетый в национальный костюм, носил бороду и усы и был похож на одного из персонажей Нико Пиросманашвили. Кроме нас с отцом и женщин из семьи Тавадзе, было много мужчин, таких же бородатых и усатых, как хозяин дома. Застолье оказалось богатым и длительным, так как тамада через определенные промежутки времени провозглашал тосты за гостей, за хозяев, за каждого в отдельности, и, конечно же, все с удовольствием пили, словом, принимали нас очень гостеприимно и тепло.

У нас с отцом была отдельная комната с двумя кроватями, затененная шторами, благодаря чему свет в помещении был теплый, оранжево-коричневатый и составлял разительный контраст с ослепляющим светом улицы. Все дни мы ходили по городу, ездили в Ботанический сад, заходили в какие-то подвальчики, где к вину подавались горы всевозможной зелени, которая казалась мне шершавой и невкусной. Как всегда, отец ходил с альбомчиком и все время рисовал, так как кругом была жизнь совсем необыкновенная, яркая, не похожая на нашу северную. Через десять дней, которые пролетели, как сон, мы поехали в Батуми. В то время путь от Тифлиса к Батуми шел через Сурамский перевал. Дорога петляла, ныряя в тоннели, высвобождаясь опять на солнышко и снова прячась в горы. Окна в вагонах были открыты, и, высунувшись чуть не до пояса, мы видели то хвост, то голову своего поезда, который, как гусеница, медленно полз в горы. Был вечер, и косые лучи солнца освещали странным малиновым светом верхушки гор, а мы все смотрели то направо, то налево, протирая глаза, запорошенные паровозным дымом, смешанным с угольной пылью. Когда красные лучи погасли, мы вдруг увидели в одном из ущелий далекие огоньки, стоявшие неподвижно в наступивших сумерках. «Это огнепоклонники, это храм огнепоклонников», — говорили люди, а нам казалось, что сказка, начатая в Тифлисе, разворачивается все глубже и интереснее. «В горах живут курды, они идолопоклонники...» — и я пыталась представить себе этих таинственных курдов с их загадочными богами. Утром путешествие было закончено. Батуми встретил нас жарой, шумом разноголосой толпы и пестротой одежды, но тогда мы еще ничего о нем не знали. Просто приехали в новый город. С вокзала мы, не помню уж как, попали в район набережной. Адресов у нас не было, и мы не знали, куда приткнуться, но скоро к отцу подошла какая-то женщина, и, пройдя с ней несколько кварталов, мы очутились в замкнутом пространстве двора, с одноэтажными строениями, двери которых выходили на двор. В одну из таких дверей мы и вошли, очутившись в небольшой комнате, где росшие за окном кусты создавали ощущение зеленой темноты и прохлады. Здесь стояли три кровати, стол у окна и два стула. Женщина, приведшая нас, была одета во что-то пестрое, на груди в несколько рядов висели бусы, голова повязана зеленой

шалью. Лицо у нее было смуглое, глаза черные, миндалевидные и почему-то не блестящие, нос приплюснутый, брови, сросшиеся над переносьем, а губы полные, красиво очерченные. Она была курдянка. Та самая, которая, наверное, тоже огнепоклонница. Звали ее Соия, она плохо говорила по-русски, но все время улыбалась. Нам она очень понравилась, и я думаю, что ее одежда и наружность послужили поводом для того, чтобы отец снял у нее комнату. Помню, в течение всего нашего двухмесячного пребывания в Батуми Соня эта исполняла роль и хозяйки и служанки

105. Женщина с сигаретой. 1940-е гг.



одновременно, то есть мыла изредка в комнате пол, много и непонятно разговаривала и смеялась. Целый месяц, до приезда моей второй матери, я прожила вдвоем с папой. Каждый вечер мы ходили с ним на набережную, где прямо под открытым небом находилась небольшая кофейня, мы садились лицом к морю и заказывали свой турецкий кофе, который приносили каждому отдельно в маленьком кофейнике с длинной металлической ручкой и разливали в игрушечные чашечки. К кофе подавался стакан холодной воды. Перед нашими глазами, как на блюдце, лежало зеркало воды, окаймленное справа дальними горами, а слева море сливалось с горизонтом. Цвет его был необычен, и если у берега преобладали охристые оттенки, то у горизонта, переходя от желтого к изумрудному, простиралась полоса сине-лилового цвета, но это было только прелюдией.

У берега переваливались с боку на бок маленькие бело-зеленые лодочки с занятными названиями, вроде «Соня», «Мария», «Чайка». Чуть подальше стояли турецкие фелюги, груженные арбузами или ящиками с фруктами. Они были широкие и, наверное, очень легкие, паруса их, опущенные или поднятые, бередили сердце мечтой о далекой непонятной стране — Турции, еще более загадочной и интересной, чем наш Батуми, в который мы погружались с каждым днем все глубже.

На рейде стояли большие пароходы с широкими полосатыми трубами, из которых валил разноцветный дым. На палубах толпились матросы в беретах — иностранцы.

Но солнце опускалось все ниже, и залив, как в альбоме гениального художника, начинал окрашиваться в самые разнообразные цвета, которые, сменяя друг друга, лились непрерывной радугой, а мы, как зачарованные, тихо сидели за столиком, забыв про кофе, и смотрели на необычайные перемены цвета воды, суши и неба. Каждый день феерии эти были разные, не похожие на вчерашние, поражая наше воображение.

Потом фейерверк красок угасал, и над морем простирался серебристый цвет сумерек. На пароходах и мачтах фелюг загорались огни,

106. Натюрморт с голубой чашкой. 1946



теплые тона неба уступали место фиолетовой дымке и лазурным проблескам. «Театр» закрывался, и мы шли через узкие улочки прибазарных районов, с висячими вывесками лавок, к себе домой. С минаретов нас провожали томительно-нежные голоса муэдзинов, призывавших правоверных на вечернюю молитву. Утром мы ходили на базар, даже подступы к которому завалены были горами дынь, арбузов, персиками, помидорами и прочим. К базару шли толпы людей, ехали на осликах горцы, за ними с кувшинами или кладью на голове, ухитряясь при этом еще на руках держать ребенка, когда еще один или два цеплялись за подол, шли женщины. Иногда на ослике проезжал старый мулла в белой одежде с зеленой чалмой на голове. Толпа была очень пестрая, веселая. Здесь же расхаживали матросы и продавали фильдеперсовые чулки, нитки янтаря или куски заграничной ткани. Говорили, что на базаре «продают контрабанду»! Это звучало таинственно и завлекающе. С этого времени и начинается настоящее увлечение и разработка отцом темы Востока. Причем

все образы и людей, и строений, и местности брались им из жизни и только ждали своего часа, своего 1931 года, чтобы преобразиться в его любимых героев. Помню, мы сидели на пляже. Между отдыхающими от группы к группе ходила девушка, почти подросток, неся на согнутой руке миску с печеными грушами. Иногда она останавливалась и кричала: «а вот пичони груш, кому пичони груш?». Была она обыкновенной девчушкой-замарашкой, отец сделал с нее набросок. Через три года образ девушки, перенесенной на холст, в его представлении приобрел поэтическую значимость и стал символом женственности и обаяния. Так же трансформировался и «Восточный мотив с голубой лестницей». Я помню этот дом, и эту лесенку, и людей, которые там находились, но здесь, в живописи, воплощенное в монументальной композиции, все стало неким символом восточной улицы, с сидящими женщинами, с развевающейся по ветру желтой занавеской. Все, с чем соприкасалось внимание художника, как бы освещалось в его сердце своим неповторимым светом, своим особым даром вйдения мира.

Работы тридцатых годов совершенно особенные. Отойдя от классики двадцатых, где все подчинено законам анатомии и мастерства, Шевченко как бы сбрасывает со своих плеч старые каноны и заново начинает свою творческую жизнь. Он уже не стремится к «эмалевой» поверхности холста, предпочитая разнообразие фактуры, лаконичность и монументальность построения. Работы этого периода романтичны и приподняты. Очарование Востоком делает их поэтически возвышенными. Занятия монотипией совпадают с началом тридцатых годов. Вещи этого периода резко отличаются от всего сделанного им в двадцатые, но перекликаются с ранними его работами 1913—1919 годов, где опять-таки проявляются прежние истоки — и народное творчество, и поднос, и вывески, только более утонченные. Это можно увидеть, вспомнив его ранние произведения, такие, как «Портрет жены в красном», «Девочка в кресле», «Завтрак», «Вывесочный натюрморт» и другие. Тема Востока обогатила и палитру Шевченко. Цвет стал более напряженным, а содержание картин приобрело романтическую окраску. Вершиной этого периода можно назвать «Девушку с грушами», «Натюрморт с гитарой», «Старый торговец», «Пейзаж с парусником». К этому списку присоединяется и множество гуашей и монотипий 1931 года, таких как «Девушка с яблоками» (гуашь), «Идущие женщины с ребенком» (гуашь), «Аджарская женщина с осликом и ребенком» (гуашь), «Сидящая женщина в розовом» (гуашь), «Сбор урожая» (гуашь, 1933), и много-много других листов, маленьких по размерам, но монументальных по построению. К этому же периоду относится и огромное количество монотипий, разнообразие техники и мотивов которых необычайно велико. Серия «Восточных мотивов» интересна тем, что, навеянная действительной жизнью, она трансформировалась в представлении художника в своеобразный рассказ о вещах и явлениях, связанных с его творчеством в тридцатые годы.

1977

О. А. Соколова, художник

Есть такое слово — «повезло».

Вот так, я считаю, мне повезло с преподавателями во Вхутемасе-Вхутеине.

В мастерскую Александра Васильевича Шевченко я попала из мастерской Ильи Ивановича Машкова, куда поступила, не учившись ранее нигде. Там главенствовал сильный декоративный цвет, присущий этому талантливому мастеру, и оттуда я получила большой цветовой заряд на весь последующий путь.

В конце второго года пребывания в мастерской Ильи Машкова, года очень напряженного, до предела насыщенного разнообразной работой в то трудное голодное московское время (1918—1919 гг.), мы, группа, может быть, наиболее активных учеников, перешли в мастерскую Александра Васильевича Шевченко.

В числе перешедших были: Андрей Гончаров — в дальнейшем ученик Фаворского, Петр Вильямс — в будущем главный художник Большого театра, Ольга Соколова, работающая как художник-живописец, Валентина и Зинаида Брумберг, затем режиссеры мультфильмов, Екатерина Зернова — монументалист, Варвара Арманд и Надежда Полуэктова, впоследствии художники по текстилю.

У Александра Васильевича нас встретило много других проблем, связанных с весьма серьезными элементами художественного произведения: вопросы композиции, построения, конструктивного разрешения плоскости холста, чему очень большое значение придавал Александр Васильевич. В вопросах цвета наше внимание обращалось на соотношение цветов, касание их друг с другом: так, два рядом лежащие цвета не могут быть какими угодно, они обязательно должны гармонично соотноситься друг с другом и, конечно, со всеми остальными компонентами художественного произведения. Если вы кладете цвет где-то в одном месте, посмотрите и вправо и влево, и вверх и вниз, изолированно цвет не может быть положен, он должен связаться со всем остальным...

Мне кажется, что эту главную истину в вопросах цвета я как-то быстро поняла. Однажды, придя в мастерскую, я застала около моей работы — обнаженного натурщика — толпу учеников, и Александр Васильевич, указывая как раз на моей работе вот эти правильно взятые соотношения цветов, сказал — вот как надо писать!..

В мастерской Шевченко я провела четыре года, у него и окончила, получив диплом с присуждением звания художника в числе одиннадцати из ста десяти, окончивших в 1926 году.

В противоположность живому, экспансивному Илье Ивановичу Машкову, Александр Васильевич Шевченко был спокойный, уравновешенный, немногословный. Это был красивый, с оливкового цвета кожей человек, с блестящими, коричневыми, довольно близко поставленными глазами, не очень высокого роста, с неизменной трубкой в углу рта, с темной приглаженной шевелюрой, всегда подтянутый, хорошо одетый во что-то нестандартное, коричнево-зеленоватое, что очень шло к нему.

Когда он подходил к вам и как-то боком, наверное, чтобы не мешать, окидывал взглядом вашу работу, и, не выпуская трубки из угла рта, произносил только весьма одобрительно: «ничего, ничего», — будьте уверены, что вы удостоились высшей похвалы.

Самое замечательное в системе преподавания Александра Васильевича было то, что он не навязывал своим ученикам себя, в то время как у наших соседей, например, Фалька, Кончаловского, выходили маленькие «фальковята» или маленькие «кончаловята», и впоследствии при-



107. И. Хвойник, А. Осмеркин, А. Шевченко, А. Лентулов.
Конец 1920-х гг.

ходилось им еще долго находить самих себя. Шевченко занимался с каждым в его манере, то есть находил в его работе присущие ему особенности и в разрезе этих его качеств вел с ним разговор. Если кто-либо другой прислушивался к этому разговору, то, конечно, получал большую пользу, хотя с ним потом бывало отдельное собеседование, необходимое только ему, — стандарта не было.

Понятие «писать» было очень ясно и определенно, оно совершенно четко отличалось от понятия «рисовать». В живописи именно надо писать, рисунок же, композиция, построение — все это, конечно, должно присутствовать через цвет, посредством цвета, путем цвета, это как бы скелет, каркас... Сказать про живописное произведение «нарисовано» — значит высказаться отрицательно.

Чрезвычайно интересными были задания по так называемой композиции. Нам не давалось какой-либо литературной темы, нам давалось, например, такое задание: «два дома и три дерева» или — «на бульваре». И вот, проходя пешком из Вхутемаса с Рождественки (ныне улица Жданова) до дома по Ермолаевскому переулку (ныне ул. Жолтовского), где я жила, по Тверскому бульвару, переулочками, за бывшим Камерным театром, где и сейчас еще сохранились многие живописные дома с палисадничками, я смотрела, искала, примерялась к этим «двум-трем домам и деревьям», и вдруг где-то, как-то возникало то, что нужно...

На бульварах в то время было много красноармейцев в буденовках, парочки гуляли, фотографировались у так называемых уличных, многочисленных фотографов. И вот смотришь, ищешь, как, какое пятно, какие линии, как лучше строится та или иная сценка с этим красноармейцем на бульваре. Надо сказать, что такие уроки композиции настолько полезны, я так привыкла, проходя по улицам Москвы, именно все время так смотреть, выбирать и мыслить, что в дальнейшем этот момент, момент композиции не являлся для меня затруднительным.

Я даже ловила себя на мысли, что когда я хожу и смотрю, я в то же время тут же компоную, воспринимаю то, что вижу, через пятно и композиционное построение. Когда меня один молодой художник спросил, как я делаю композицию той или иной вещи, я ответила: ну, это как-то само собой получается... Конечно же, «само собой» ничего не может получиться. Это результат вот такой постоянной тренировки глаза, руки и какого-то внутреннего движения соотносительно с плоскостью холста, привитых нам в мастерской А. В. Шевченко. В композиционном построении не должно быть ничего случайного, лишнего: тем или иным линиям и пятнам должны отвечать какие-то другие линии и пятна, выражающие в целом ваш образ, ваши эмоции, то есть содержание произведения.

Наша мастерская Шевченко оказалась причисленной к «специальному» отделению, как мы случайно узнали, уже работая там. В это время во Вхутемасе все время происходили какие-то перестройки и преобразования, и Александр Васильевич шутя говорил: «вы ведь уже сами мастера, чему же я буду вас учить!».

Таким образом, перейдя к Шевченко, мы миновали второе, так называемое основное отделение, где были «дисциплины» (кубизм, конструктивизм, супрематизм и др.). Нам это показалось лишением, как будто мы пропустили что-то интересное, значительное, и мы, почти все перешедшие от Машкова, разбежались, числясь у Шевченко, по этим заманчивым «измам»... Я пошла к Удальцовой и Древину, что, конечно, отношу тоже к удачам, где пробыла около двух месяцев, добросовестно раскладывая натюрморт с рюмкой по законам кубизма — «дисциплины» данной мастерской. Однажды, придя в мастерскую, увидела мою работу, висящую на стене, и перед ней всех учащихся, которым Древин говорил (я схватила такую фразу): «вот, шевченки, они хотя и занимаются кубизмом, но они в то же время пишут»...

Это как раз то, что у нас считалось самым важным, как я уже говорила.

Вскоре после этого я вернулась к Александру Васильевичу, где можно было спокойно где-нибудь в уголке, без всякого нажима и давления думать, искать, работать, совершенствоваться.

Я считаю, что годы, проведенные в мастерской Александра Васильевича Шевченко, оказались для меня самыми плодотворными в стенах Вхутемаса, за что я ему чрезвычайно благодарна.

Один из учеников А. В. Шевченко, Василий Васильевич Почиталов, в своей педагогической работе, как свидетельствуют его ученики, проводил ту же систему обучения, что и Александр Васильевич, — индивидуальной работы с каждым, и его ученики всегда отмечают это с удовлетворением.

Хочется добавить еще, что Александр Васильевич Шевченко отдавал много сил и времени не только своей мастерской. Одно время он был деканом живописного отделения Вхутемаса, где все было так разноречиво и беспокойно и где он все с тем же рвением, так же твердо и честно старался многое сделать и упорядочить...

Конечно, все это ему не проходило даром — страдало здоровье. Встретившись однажды с Александром Васильевичем уже после окончания, я увидела, как он устал... Он сказал мне: «Вхутемасик доконал».

Впоследствии я встречала многих своих товарищей по мастерской Шевченко, все они очень признательны своему учителю.



Ж. Э. Каганская, искусствовед

А. В. Шевченко

«Время отдает справедливость всему»
Энгр

Жизненный путь художника А. В. Шевченко окончился в 1948 году. Искусство же его и поныне дает возможность черпать из наследия большого мастера средства художественной выразительности для создания новых произведений с общественно-значимым содержанием. Те проблемы, которые волновали А. В. Шевченко, становятся первоочередными в 70-е годы, в наши дни. Это прежде всего вопросы высокого профессионализма, художественного мастерства не в его застывшем канонизированном академическом понимании, а в живом, изменяющемся во времени виде. Произведения Шевченко дают возможность говорить о гармонии и пластике, ритме и музыкальности, классической композиционной ясности и артистизме. Возвышенный строй образов, поэтичность и романтичность, свойственные А. В. Шевченко, остаются неизменно притягательными в подлинном искусстве. И, наконец, Шевченко один из тех художников, чье творчество приводит нас вновь и вновь к одной из наиболее важных и до сих пор не решенных проблем в нашем искусстве — о взаимовлиянии и взаимопроникновении станкового и декоративно-монументального искусства.

Нам, современникам замечательных русских советских художников 20–30-х годов, особо дорого сегодня то, что обращение к их творчеству и опыту за последние годы оказалось весьма плодотворным. Оно



108—109. Выставка произведений А. В. Шевченко в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 1933

заставило многих задуматься и многое переоценить, серьезно и объективно разобраться в процессе становления советского изобразительного искусства.

Мне отчетливо вспоминается то далекое время, когда шла подготовка к юбилейной выставке «Художники РСФСР за 15 лет». Это было начало лета 1932 года. Непосредственно после Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля приступили к организации этой выставки. По мысли ее организаторов — Наркомпроса РСФСР совместно с Ленсоветом и Моссоветом, она должна была открыться осенью, вначале в Ленинграде, а затем уже в Москве.

Необычная организационная структура правительственной комиссии, с выделением из ее состава бригадиров, давала возможность ответственно и мобильно просматривать и отбирать материал в музеях, издательствах, специальных запасниках бывших обществ АХРР, ОСТ, ОМХ и у отдельных мастеров.

В один из дней работы этой комиссии было назначено посещение А. В. Шевченко.

И вот мы поднимаемся по лестнице трехэтажного старого московского дома, где художник прожил десятки лет. Бригадиры С. В. Герасимов, П. В. Кузнецов, К. Н. Истомин, В. М. Мидлер (организовавший в 1924 году персональную выставку А. В. Шевченко в ГТГ) и секретарь правительственной комиссии Ж. Э. Каганская (автор настоящей статьи) должны были очень внимательно и бережно не только просмотреть работы художника, но и создать благожелательную атмосферу в так называемой мастерской. Две небольшие жилые комнаты были заставлены и сплошь завешаны работами А. В. Шевченко.

Художник, широко известный по его многочисленным выставкам



110. А. В. Шевченко с дочерью Т. А. Шевченко. 1930-е гг. Москва

как у нас, так и за рубежом, а также по многосторонней общественной и педагогической деятельности, был вынужден в 1929 году в силу сложившихся обстоятельств уйти из Вхутеина. Конечно, это тяжело отразилось на его здоровье и моральном состоянии.

С каким же внешним спокойствием и шутливой громогласностью, всегда скрывавшей его внутреннюю напряженность и волнение, вел это выездное заседание С. В. Герасимов! Сергей Васильевич, сверстник А. В. Шевченко и его близкий товарищ ученических лет по Строгановскому училищу, был очень обрадован, что мы застали художника в отличной творческой форме.

Из командировки в совхозы, колхозы Аджарии и индустриальные районы Батуми Шевченко привез много новых работ. Это была впервые увиденная «Батумская серия», поразившая присутствовавших своим особым колоритом и монументальным звучанием.

Для показа на выставке в Ленинграде было отобрано более двадцати произведений. Экспозицию этой выставки возглавлял И. Грабарь. Не так-то просто было создать такую небывалую выставку. Это был подлинный смотр советского изобразительного искусства за пятнадцать лет. Уже не было художественных объединений, но оставались единомышленники в искусстве, оставалась творческая и стилистическая близость. И вместе с тем следовало дать очень ясный обзор деятельности всех основных художественных группировок, участвовавших в жизни советского изобразительного искусства за предыдущие пятнадцать лет его существования. Но трудность заключалась еще и в том, что хотелось показать и эволюцию творческих устремлений отдельных художников.

Все тридцать пять залов нижнего этажа Государственного Русского музея были предоставлены этой грандиозной эпохальной выставке.

После бесконечных «прикидок», переноса из одного зала музея в другой уже готовых экспозиций, срочно созываемых тут же специаль-

ных рабочих заседаний под председательством И. Э. Грабаря, наступил долгожданный день. Одна неделя за другой прошли незамеченными, и в спорах родилась истина. Был создан окончательный план с разметкой всех залов и размещением там художественных произведений. Решение «быть посему» было принято поздно вечером. И. Э. Грабарь не разрешил никому из ответственных за экспозицию покидать музей хотя бы до самого утра, пока не будет закончена экспозиция.

До открытия выставки оставалось несколько дней.

И вот я отлично помню, как после многих споров зал «Государственного Совета» И. Е. Репина был предоставлен четырем художникам — К. С. Петрову-Водкину, П. В. Кузнецову, М. С. Сарьяну и А. В. Шевченко. Надо сказать, что работы А. В. Шевченко пытались поместить с произведениями художников бывшего «Бубнового валета», но он оказался там чужаком. Его поступь в искусстве была совсем иной. Его живописно-пластическая концепция отличалась от их живописного строя.

Представьте себе большой зал, где на одной длинной стене экспонировались двадцать две картины К. Петрова-Водкина и среди них такие натюрморты, как «Скрипка», «Селедка», «Черемуха в стакане», «Яблоки и лимон», такие портреты, как «Автопортрет», «Портрет Анны Ахматовой», «Девушка в саду», такие композиции, как «1918 год в Петрограде», «Шах-и-Зинда (Самарканд)», «Первые шаги», «Смерть комиссара» и др.

На другой, противоположной стене было представлено двадцать работ П. Кузнецова. Среди них: «Пастухи», «Сбор винограда», «Обработка табака», «Сортировка хлопка», «Стройка нового квартала в Эривани», «Строительство в Армении», «Ферганские партизаны», «Пушбол» и др.

Над входом в зал, на короткой стене размещены были одиннадцать произведений М. Сарьяна, теперь широко известные (принадлежащие Гос. Третьяковской галерее и Русскому музею) — «Горы», «Пейзаж Армении», «Старое и самое новое», «Моя семья», «Час отдыха» и др.

На противоположной стене, где находится выход из зала, нашли свое замечательное, для них предназначенное место семнадцать картин А. Шевченко. Здесь были его пейзажи — «После дождя» (1923), «Пейзаж с прудом» (1925), «Рощица» (1927), натюрморт «Серое с голубым» (1931), «Прачка-курдянка» (1925), «Женщина в зеленом» (1932), «Две женщины в желтом» (1932), пейзаж «В Дагестане» (1932) и др. На выставке была экспонирована его последняя работа «Прохожая» (1932), приобретенная тогда же Государственной Третьяковской галереей.

Это был поразительный зал. Мудрость и исключительная интенсивность трехцветия К. Петрова-Водкина, простосердечие и радостная колористическая светозарность П. Кузнецова, красочная солнечность М. Сарьяна, романтизм и сложная живописная структура А. Шевченко звучали в полную силу, не нарушая общей гармонии.

Личная песня каждого сливалась в мощный, торжественный хорал. Здесь была высокопонимаемая декоративность и одновременно обобщенность, самое трудное в искусстве, преображающее мир. Это был зал выдающихся живописцев, где духовность и человечность давали необыкновенный эмоциональный настрой. Смелые декоративные сочетания не противоречили реальным наблюдениям жизни, увиденному и пережитому.

Яркие индивидуальности художников, очень разнообразные по творческому методу, были объединены общностью своих стремлений к декоративно-монументальной живописи.

Четыре художника, из них самый молодой Шевченко, вышли разновременно из стен Училища живописи, ваяния и зодчества, из мастерской В. Серова и К. Коровина. Они прошли путь сложных, противоречивых исканий. Тут можно было легко обнаружить не просто влияние, но и настоящее понимание французского искусства — Сезанна, Матисса, Гогена, Де-



111. А. В. Шевченко на этюдах. 1940-е гг.

рена и раннего итальянского Возрождения, и русской иконы, и фрески, и Востока, и народного творчества.

Стремление к монументализму облегчило этим художникам возможность правильно подойти к решению художественного образа тематической станковой картины.

Вдохновленный большим успехом на Ленинградской выставке, Шевченко приступил к организации персональной выставки в Музее изобразительных искусств, приуроченной к 30-летию творческой деятельности. На этот раз он вновь поддался своей склонности к теоретизированию и написал декларацию о своих экспериментально-лабораторных исканиях.

Выставку закрыли после весьма недлительного показа зрителям.

В июне 1933 года открылась в Москве юбилейная выставка, переброшенная из Ленинграда. Все залы верхнего этажа Государственного Исторического музея были предоставлены этой выставке. Руководил экспозицией А. М. Эфрос. Мне было тогда поручено пополнить выставку новым материалом, необходимым для утверждения ряда принципиальных положений новой экспозиции. А. В. Шевченко на этой выставке был представлен наряду с работами, уже показанными в Ленинграде, новыми вещами, выполненными в 1933 году.

На юбилейной выставке в Москве были вновь объединены в одном зале К. Петров-Водкин, П. Кузнецов, М. Сарьян, А. Шевченко. К ним был присоединен Н. Чернышев. Выделение этих художников было вызвано тем исключительным значением, которое придавали организаторы выставки декоративной живописи в советской архитектуре.

Эти художники мечтали о фреске, но выхода на стену их замыс-

лы не получили. Решение монументальных проблем осталось в их станковой живописи.

В последующие годы А. Шевченко продолжает, как всегда, работать неуклонно и трудно, требовательность к себе не позволяет ему идти по облегченному пути. Отдельными работами он участвует в групповых выставках, его графика демонстрируется за рубежом.

Колебания, сомнения не покидают его. «Могу ли я идти дальше по этому пути, по пути раскрытия через искусство жизненных явлений? Да, несомненно могу, — записывает Шевченко в 1935 году. — Значит ли это, что мне надо отказаться от самого себя и от чего-либо? Отнюдь ... Теперь мне совершенно ясно, что живопись и без литературных тенденций может быть весьма, весьма актуальной». На серьезные размышления, как он сам признает, его навели две персональные выставки 1935 года, и этот «толчок из жизни» дала ему не выставка Кончаловского, — как он пишет, — а старика Нестерова. «Мне стало стыдно за свое малодушие, когда я увидел, что 80-летний старик имеет веру и волю к движению вперед! Неужели у меня ее нет? Чепуха, не может этого быть!..»

Шевченко стал готовиться к своей новой персональной выставке, предполагая ее организацию в 1936 году. Он начал работать над рядом тематических произведений.

Шли годы. И только в 1944 году, к 40-летию творческой деятельности, была развернута выставка произведений Шевченко в Москве и Ленинграде.

Вспоминается июль 1944 года. Еще грохотали орудия; по улицам Москвы проходили многочисленные пленные. А жизнь искусства в нашей стране во время Великой Отечественной войны была, как всегда, напряженной и активной. Обсуждение выставки проходило в небольшом зале Московского творческого союза (Ермолаевский пер.), на котором сам автор вследствие тяжелой болезни присутствовать не мог. Остались в памяти взволнованные выступления учеников Шевченко; они старались отмести ту напраслину, которая продолжала преследовать художника, с некоторых уст еще срывались неоправданные обвинения, что он, дескать, заперся в четырех стенах, сторонится жизни, подвержен западноевропейскому модернизму и т. д. А на стенах висели произведения, противоречащие бессмысленным нападкам, произведения теплые, жизненные, искренние.

В 1958 году в связи с десятилетием со дня смерти художника организуется небольшая выставка в зале Московского творческого союза и ее обсуждение. Как изменилось за эти годы отношение к творчеству А. Шевченко!

Александр Васильевич — подлинный русский советский художник, мастер большого масштаба — уже неоспорима эта решительная оценка его искусства.

И, наконец, в 1966 году одна за другой открываются две выставки: одна в Доме литераторов (ЦДЛ), а за ней же следует более полная экспозиция в залах Московской организации Союза художников РСФСР (Беговая, 7—9).

С волнением шли мы на последние выставки — что, если художник устарел? Найдет ли новое поколение в его искусстве то, что нужно им сегодня, не разминулся ли он со временем? Особенно опасливо наше отношение было к посмертным выставкам. Это всегда серьезный риск для их устроителей. Существует установившееся представление о том или ином художнике, а какой окажется встреча с его произведениями, собранными вместе, созданными на разных этапах жизненного пути, — неизвестно.

К счастью, искусство Шевченко победило время.

Выставки показали, какую огромную борьбу вел Шевченко иад основами живописи, над поисками иового построения картин. И стало вместе с тем очевидным, что Александр Васильевич — подлинный и последовательный живописец. Как часто, даже не задумываясь, определяют словом «живописец» профессиональный профиль художника, а вернее, даже его принадлежность к той или другой секции творческого союза. На самом же деле это качественная оценочная категория.

Приложения

Библиография

Список основных произведений
А. В. Шевченко

Принятые сокращения

Выставки, на которых экспонировались
произведения А. В. Шевченко

Список иллюстраций

Именной указатель

Библиография

Р о с ц и й (А. Эфрос)
Выставка «Ослиный хвост». —
«Русские ведомости», 1912, 13 марта, № 60.

С. М а м о н т о в
«Ослиный хвост». —
«Русское слово», 1912, № 60, с. 6.

В а р с о н о ф и й П а р к и н [М. Ларионов?]
«Ослиный хвост и Мишень»
М., 1913, с. 51—82.

А. Г р и щ е н к о, Н. Л а в р с к и й
А. Шевченко. Поиски и достижения в области станковой живописи
М., изд-во «ИЗОНКП», 1919.

Д. М. Постоянная выставка «Мир искусства». —
«Творчество», М., 1921, № 4—6.

А. С и д о р о в
Музей живописной культуры. (К вопросу о границах профессионализма в искусстве). —
«Творчество», М., 1921, № 4—6.

Н. Я. [Н. Яворская]. Вступительная статья в каталоге:
Выставка Общества художников «Цех живописцев». М., 1926.

А. Ф е д о р о в-Д а в ы д о в
Художественная жизнь Москвы. —
«Печать и революция», 1927, кн. III, с. 84—94.

А. Б а к у ш и н с к и й
Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции
(Каталог произведений Галереи. Изд. ГТГ). М., 1928, с. 17.

В. Л о б а н о в
Художественные группировки за последние 25 лет.
М., 1930, с. 64—70, 89.

А. Б а с с е х е с
Лирическое раздумье. На выставке А. Шевченко. —
«Советское искусство», 1933.

О. Б е с к и н
Формализм в живописи. —
«Искусство», М., 1933, № 3, с. 2, 11, 14, 17.

М. Б у ш и А. З а м о ш к и н
Путь советской живописи. 1917—1932.
М., ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933, с. 108, 113, 114.

Н. Щ е к о т о в
Советские живописцы. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет». -
«Искусство», М., 1933, № 4.

А. Э ф р о с
Вчера, сегодня, завтра. —
«Искусство», М., 1933, № 6.

И. У в а р о в
На выставке работ А. Шевченко. —
«Вечерняя Москва», 1944, 18 июля.

В. Р а к и т и н
Александр Шевченко. —
«Творчество», 1966, № 9, с. 20, 21.

В. Лобанов
Кануны
Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968.
История русского искусства.
(Под редакцией И. Э. Грабаря),
т. X, 2-я кн. М., «Наука», 1969, с. 2 –125, 130, 131, 134, 504.
Г. Поспелов
А. В. Шевченко. —
«Мастера искусства об искусстве», т. 7. М., «Искусство», 1970, с. 492—504.
Искусство стран и народов мира (Краткая художественная энциклопедия), т. 3. М., «Советская Энциклопедия», 1971, с. 749.

Л. Акимова
Искусство РСФСР
Ленинград, «Аврора», 1972.

А. Рожин
Александр Шевченко. (Из истории советского искусства). —
«Искусство», 1973, № 5.
В. Костин
И мастерство, и вдохновение. —
«Советская культура», 1973, 26 января.
М. Мясина
А. В. Шевченко. — В альбоме «Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе».
(По материалам выставки в Государственном музее искусства народов Востока),
М., «Советский художник», 1973.
Д. Сарабьянов
Русские живописцы начала XX века. —
Ленинград, «Аврора», 1973, с. 145.

В. Шалабаева
Вступительная статья в каталоге:
«Александр Васильевич Шевченко. 1883—1948.
Графика из музеев и частных собраний».
М., «Советский художник», 1975.

А. Рожин
Заметки о выставке А. В. Шевченко в ГМИИ им. А. С. Пушкина. —
«Искусство», 1976, № 4.

В. Шалабаева
Форма и содержание (Мысли А. В. Шевченко об искусстве). —
«Творчество», 1976, № 9.

Ю. Герчук
Живые вещи.
М., «Советский художник», 1976, с. 73, 75.
Н. Сергеева
В творческом клубе живописцев. —
«Московский художник», 1976, 5 февраля, № 7 (688).
Н. Витинг
«Натюрморт с бидоном» (Страницы прошлого)
Газета «Московский художник», 1976, 7 октября, № 41 (722).

А. В. Шевченко
Комплект 16 открыток. Автор-составитель Н. А. Барабанова
Ленинград, «Аврора», 1976.
Т. Шевченко
О выставке, об отце. —
«Московский художник», 1977, 30 июня, № 27 (761).
В. Шалабаева.
Графика А. В. Шевченко. —
В сб.: «Советская графика'77».
М., «Советский художник», 1979, с. 250—255.
Nicoletta Misler
Manifesti del futurismo russo: il neoprimitivismo. —
«Rasegna sovetica», anno XXVIII Gennaio-Febbraio,
1977, c. 102—106.

Книги и статьи
А. В. Шевченко

А. Шевченко
Принципы кубизма и других течений в живописи всех времен и народов. М., 1913.
А. Шевченко
Неопримитивизм. Его теории. Его возможности. Его достижения. М., 1913.
А. Шевченко (Совместно с А. Грищенко)
Динамо-тектонический примитивизм.
Манифест к каталогу двенадцатой государственной выставки «Цветодинамос и тектонический примитивизм». М., 1919.
Что должен знать начинающий интересоваться искусством?
(по заказу Наркомпроса). Не опубликовано.
Чему должен учить ВХУТЕМАС?
(по заказу Главпрофобра). Не опубликовано.
Пограмма живописного факультета и его отделений ВХУТЕМАСа
(по заказу ГУСа). Не опубликовано.
Программа станкового отделения ВХУТЕИНа
(по заказу ГУСа). Не опубликовано.
Программа курсов повышения квалификации преподавательской средней школы
(по заказу МОНО). Не опубликовано.

Список основных произведений А. В. Шевченко

Живопись

1906 Портрет жены (Н. С. Псищева) *
Х., м. 42,8×35
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Улица в Париже *
Х., м. 33×33
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград

1907 Портрет жены *
Х., м. 110×100
ГМИККАССР

Серия картин иа темы детства (В овале)
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Бабушка в саду
Б., м. 24,3×30,5

Пастораль
К., м. 25×30

Свидание в саду
К., м. 23,8×30,2

Вечером в саду
К., м. 21,3×26

У зеркала
К., м. 46,2×40,5
ГМИККАССР

1908 На улице *
К., м. 25×28,2
ГМИККАССР

Уличное гулянье *
К., м. 30×46
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва

Купальщицы *
Х., м. 113×170 (в овале)
ГТГ.

1909 Радуга
К., м. 29,1×28
ГМИККАССР

1911 Портрет жены (Н. С. Псищева)
К., м. 51,5×34
ГМИККАССР

Утро в лагере
К., м. 72×100
ГТГ

* Звездочкой отмечены работы без подписи художника, датированные предположительно.

Портрет жены (Н. С. Псищева)
Х., м. 103×128
ГТГ
Спящий мальчик
К., м. 72×98
ГРМ

1912 Ночная смена (этюд)
К., м. 51×55
ГТГ

1913 Вывесочный натюрморт с подносом
Х., м. 81,5×87
ГТГ
Портрет поэта
Х., м. 112×104
ГТГ
Вывесочный иатюрморт. Вино и фрукты
Х., м. 81,5×87
ГТГ
Портрет женщины в зеленом платье
(Н. С. Псищева)
Х., м. 106×99
ГРМ
Музыканты. Футуристическая композиция
Х., м. 114×104,5
ГРМ
Женщиив у зеркала
Х., м. 114×106
ГРМ
Портрет женщины в красиом платье
(Н. С. Псищева)
Х., м. 112×104
ГРМ

1914 Цирк *
Х., м. 77×70
Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград
Лучистая композиция «Утка»
Х., м. 63,5×62
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Лучистая композиция «1914...»
Х., м. 104×101
Собраиие Т. А. Шевченко, Москва
Прачка (Баба с ведром) *
Х., м. 123,2×100
ГМИККАССР

1915 Цветы
К., м. 39,5×36,2
ГМИККАССР

1917 Пейзаж с прачками
Х., м. 73×77
ГТГ

1919 Натюрморт с графином и трубкой
Х., м. 66,5×69,5
ГРМ

Натюрморт с желтым кувшином
и белой пиалой
К., м. 74,5×74,5
ГРМ

Серый пейзаж
К., м. 43,5×56,5
ГРМ

Натюрморт с яблоками и голубым блюдцем *
К., м. 74,5×83,5
ГРМ

Купальщицы
Х., м. 104×102
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Натюрморт
К., м. 91×74
Саратовский художественный
музей им. А. Н. Радищева

Пейзаж с белыми домами
Х., м. 75×82
Собрание П. Л. Капицы, Москва

Натюрморт с яблоками и папкой *
К., м. 72×95
ГРМ

1920—1939 Автопортрет
Х., м. 76,5×59
ГМИККАССР

1920 Братья Сирано — жонглеры
Х., м. 101×105
ГРМ

Дворик. Лунный вечер
К., м. 82×70
ГРМ

Пейзаж с прачками
К., м. 59×59
ГРМ

Портрет дочери. Этюд
Х., м. 80×80
ГРМ

Туалет
Х., м. 87×71
ГРМ

Пейзаж. Лес *
К., м. 32,5×25,5
ГРМ

Гладильщица
Х., м. 94×82,5
ГРМ

Танцовщица. Этюд
К., м. 33×26 (в свету)
ГРМ

Натюрморт
К., м. 54×55
Тульский областной художественный музей

Обнаженная в голубом кресле
Х., м. 77×83
Собрание А. С. Ступиной, Киев

1921 Портрет шкипера
Х., м. 71×53,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1922 Вечер. Возвращеиие с рынка
Х., м. 89×121
ГРМ
Натюрморт с бутылками (Розовый натюрморт)
Х., м. 85×84,5
ГРМ
Завтрак мраморщиков
К., м. 25×32
ГРМ

1923 Портрет жены (Л. С. Псищева)
Х., м. 85×62
Собраиие Т. А. Шевченко, Москва
За городом после дождя
Х., м. 79,3×97
ГТГ
Купание после дождя
Х., м. 81×65,5
ГРМ

1924 Портрет жены (Л. С. Пснщева)
Х., м. 98×88
Нижие-Тагильский государствеииый музей изобразительных искусств
Портрет жены с младшей дочерью
Х., м. 86×81
ГРМ
Блондннка (Портрет в розовом)
Х., м. 101×68
ГРМ
Портрет жены в коричневой шубке
Х., м. 98×69
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1925 Пейзаж с сухим деревом
Х., м. 71×89,5
ГРМ
Сушка белья
Х., м. 78×70
Государственная картииная галерея Армении

1926 Вечерний пейзаж
К., м. 25,5×32
ГРМ
Сельский пейзаж
К., м. 68×73,5
ГРМ
Пейзаж с деревьями
К., м. 83×91
ГРМ
Портрет дочери в зеленом *
Х., м. 42×33,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Женский портрет
Х., м. 104×142
Музей русского искусства. Киев

1926—1940 Сенокос
X., м. 79×93
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Крымский пейзаж
X., м. 71×89,5
ГМИККАССР

1927 Рощица
К., м. 56×68
ГРМ

Уборка сена
Фанера, м. 80×94
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1927—1942 Портрет жены (Л. С. Псищева)
Фанера, м. 68×83,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1929 Натурщица
X., м. 103×82,8
ГМИККАССР

Пустырь на окраине Москвы
X., м. 61,5×73,5
ГМИККАССР

1-е Мая — праздник труда
X., м. 106×117
ГТГ

Батуми. Порт
X., м. 91×107
Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева

Женский портрет
X., м. 44×32
Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград

1930—1933 Курдянки
X., м. 123×98
ГРМ

1930 Женщина в белом платке
Б., м. 40×30
ГРМ

Натюрморт с лимонами и чайником
К., м. 35×44,5
ГРМ

Старый торговец
X., м. 83×94,7
ГРМ

1930-е годы Южный город
X., м. 68×89
ГМИККАССР

Старый аджарец с пионерами *
X., м. 128×102
ГТГ

Аллея
К., м. 63×59
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Осень
X., м. 65×80
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Весна
Х., м. 71,5×81
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Натюрморт с грушами
К., м. 32×44
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
Возвращение с рынка
К., м. 35×42 (в свету)
Собрание А. Я. Абрамяна, Москва
Восточный пейзаж
Х., м. 48×60
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград
Натюрморт с фикусом и фруктами
Х., м. 67×76
Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград
Женский портрет
К., м. 33×36,5
Собрание Л. Б. Каценельсона, Ленинград

1931 Натюрморт с дыней и рюмкой
К., м. 28×36
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград
Пейзаж с парусником
Х., м. 70×79,5
Казахская государственная художественная галерея им. Т. Г. Шевченко

1931—1932 Восточный мотив
Х., м. 88×104,5
ГРМ

1932 Дагестанский пейзаж («Сакля»)
Фанера, м. 51×56
ГРМ
Женщина в зеленом
Х., м. 117×96
ГРМ
Прохожая
Х., м. 118×186
ГТГ

1933 Батуми. Фотография
Х., м. 65,2×80
ГМИККАССР
Восточный мотив
Х., м. 100×103
ГРМ
Натюрморт. Табак
К., м. 50×52
ГРМ
Девушка с грушами
Х., м. 107×89
ГРМ
Портрет ударника электростанции
Х., м. 103,5×82,4
ГМИККАССР
Натюрморт с гитарой
Х., м. 65,2×79,8
ГРМ

	Колхозницы в ожидании поезда Х., м. 100×124 ГТГ
	Художница на пляже Х., м. 113×94 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1934	Натюрморт Х., м. 115×103 ГРМ
	Аджария. Сушка табака Х., м. 115×103 Собрание А. Я. Абрамяна, Москва
1933—1934	Праздник урожая. Дагестан Х., м. 78×102,5 ГМИККАССР
1935	Аджария К., м. 71,5×81 Собрание Х. Л. Кагана, Москва
	Джаз К., м. 73,5×75 ГРМ
1936	Портрет дочери Х., м. 104×100 ГМИККАССР
	Студентки Х., м. 130,5×160 ГТГ
	В саду им. Баумана вечером Х., м. 161×131 ГТГ
	За мытьем посуды Х., м. 135×105 ГТГ
1938	В детском районном саду Х., м. 82×87 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	Юннаты К., м. 104×85 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	После грозы Х., м. 66×78 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1939	Пейзаж с вереском Х., м. 97,5×87,5 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	Зима в детском парке Х., м. 53,5×80 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	Пионерки Х., м. 85×96 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1939—1944	Мужской портрет (Художник Р. Клицкий) Х., м. 85×70 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	Московский пейзаж * Х., м. 64×80 Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Весенние работы в детском парке
Х., м. 94×115
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

В Измайлове
Х., м. 85×105
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Старая Яуза
Х., м. 83×73,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Пионерка
Х., м. 72×95
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Городской пейзаж
Х., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1940 После дождя
К., м. 47,5×61,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Вечер в детском парке
Х., м. 60×70,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

К вечеру
Х., м. 45×85,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Утро на огороде
К., м. 50×57
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Утро в парке
К., м. 50×52,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Пейзаж с яблонями
К., м. 62×64
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1941 Гоша с зайцем
К., м. 50×40
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Приятели
К., м. 24,5×23
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Портрет жены
К., м. 67,5×48
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1942 Лида с Лялечкой
К., м. 40×50
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1943 В годы войны
Х., м. 83×99
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Первый снег
Х., м. 60×80,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Малютин сад
Х., м. 59×43
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1944 Портрет внука
К., м. 84×77
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет Ляли
Х., м. 52×48,5
ГМИККАССР
На сквере
К., м. 48×71,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Перед грозой
К., м. 48,5×69
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Проходной двор
Х., м. 79×99,5
ГРМ
1945 Останкино
К., м. 61×79
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
После дождя
Х., м. 68×99
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Сумерки после дождя
Х., м. 90×70
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Женщина с ребенком
К., м. 32,5×33,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Юннаты
Х., м. 80×100
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Цветы
К., м. 51×69
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1946 За книгой
Х., м. 70×90
ГМИККАССР
Натюрморт с голубой чашкой
Х., м. 60×82
ГМИККАССР
В сквере
Х., м. 49×69,4
ГМИККАССР
Цветы
Х., м. 78×94,6
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Огород
К., м. 53×65
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1947 Останкино. Вечер
Х., м. 60×80
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пейзаж
Х., м. 60×80
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Букет
Х., м. 87,5×62
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Сад им. Баумана
Х., м. 80×100
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1947—1948 Натюрморт с батоном и фруктами
Х., м. 100×120
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1948 Летний досуг в детском парке
Последняя работа. Х., м. 90×100
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Акварель, гуашь, темпера

1901 Бабушкин дворик. Чердак
Б., акв. 21×13
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1903—1904 Косогор. Сараи
Б., акв. 6,2×18,1
ГМИККАССР

Монастырская башня
Б., акв. 10,2×16,1
ГМИККАССР

1904 Розовые крыши (Задворки)
Б., гуашь. 18×23,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1905 Две женщины. Париж
Б., пастель. 34×32
Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград

1906 Парижская улица
Б., акв. 30,5×24,5
Казахская государственная художественная галерея им. Т. Г. Шевченко

Вечерний Париж *
Б., акв., белила. 32×24
ГМИИ

Сюрень. Улица *
Б., акв. кар. 11,7×11,2
ГМИИ

Сюрень. Площадь на Версальской улице
Б., акв., кар. 15,7×13,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Париж. Ресторан на улице Вожирар
Б., акв. 11×12,2
ГМИИ

Пейзаж с мостом *
Б., гуашь. 21,2×26,4
ГМИККАССР

Пейзаж с зеленым забором
Б., гуашь, кар. 11,4×11,2
ГМИИ

За шитьем
Б., акв. 34×24,8
ГМИИ

1907 Улица. Вечер
Б., гуашь. 23,6×20,9
ГМИККАССР

Сбор винограда
Б., акв. 30,1×21,3
ГМИККАССР
Солодовниковский пассаж *
Б., акв. 26,7×22
ГМИККАССР
Карусель
Б., акв., гуашь, следы кар. 20,5×28,7
Собрание А. Я. Абрамяна, Москва

1908 Лунная ночь
Б., пастель. 33×25
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Ночь. Эскиз панно *
К., темпера. 15×28,6
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Серия костюмов к опере «Кармен»
Б., акв., гуашь, тушь, кар. 13,8×25,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Эскиз декорации к опере «Млада»
Б., гуашь. 24×34
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Осень. Дождь
К., акв., гуашь, следы кар. 35×32 (в свету)
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Цыганка *
Б., гуашь, позолота. 21,8×17,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Продавец китайских фонариков *
К., акв., гуашь, кар. 35×33,5 (в свету)
Собрание В. Н. Шалабаевой, Москва
Дама с ромашками *
К., акв., гуашь, следы кар. 35×49,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1910-е годы Купальщицы среди желтых цветов *
Б., акв., цв. кар. 20,1×26,9
ГМИККАССР

1911 Солдаты у рукомойника *
Б., гуашь. 11,9×16,4
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Купальщицы *
Б., гуашь. 17,2×21,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Лагерь Астраханского полка *
Б., акв., гуашь, следы кар. 15,3×22
ГМИИ
Чаепитие *
Б., акв., 18×17,5
ГМИККАССР

1913 Цирк Ципора
Б., акв., гуашь, кар. 19×23,2
ГРМ

Натюрморт с вазой
Б., гуашь. 25,6×25,6
ГРМ

Девочка и горничная
К., акв. 32,2×26,4
ГРМ
Прачки
Б., граф. кар., акв. 24,9×25
ГРМ
Мужчина и женщина за столом
Гуашь. Произведение утрачено
Композиция. 1913—1914
Б., гуашь. 16,2×18,6
ГМИИ
Композиция на черном фоне. 1913—1914 *
Б., акв., гуашь. 20,5×27
ГМИККАССР

1914 В кабачке
Б., акв., гуашь. 19,5×22,4
ГРМ
Чаепитие
Б., гуашь. 20×24,4
ГРМ
Черный натюрморт *
Б., черная акв., белила. 19×17 (в свету)
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
Солдаты у палаток. Эскиз к картине
Б., акв., гуашь, следы кар. 14,3×22,4
ГМИИ

1915 Вечер в местечке
Б., акв. 22,7×20
ГРМ
Натюрморт с цветами
Б., гуашь. 18,2×19,3
ГРМ
Еврей-пекарь
Б., акв. 21,8×19,8
ГРМ
Игра в карты *
Б., акв. 14×16
ГМИИ
Венера *
Б., гуашь. 19×23
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
Отдых прапорщика *
Б., акв. 23×21,6
ГРМ
Прачка
Б., акв. 21,6×21,5
ГТГ
Пекарь
Б., акв. 21×19
ГРМ
Еврейка с хлебами
Серая б., акв. 17,6×19,2
ГРМ

1916 Прачки
Б., акв., гуашь. 21×23
ГРМ

Зубцов. Бабы *
Б., акв. 20,4×22,8
ГРМ
В Зубцове. Пейзаж с бабами
Б., акв. 20×18,7
ГРМ
Мужики
Б., акв. 20,3×21
ГРМ
Автопортрет с конем
Б., гуашь. 21,3×27,4
ГРМ
Зима в Зубцове
Б., граф., гуашь, акв. 20×22,5
ГРМ
Саран. Ржев
Б., акв., гуашь. 21,5×19,3
ГРМ
Натюрморт с желтым кувшином на черном фоне
Б., акв., гуашь. 21×20,2
ГРМ
Натюрморт с белой салфеткой *
Б., акв., гуашь. 19,5×23,8
ГРМ
Зеленый натюрморт
Б., акв., белила. 68,5×18
ГРМ
Натюрморт со стеклом
Б., гуашь. 20×19,5
ГРМ
Солдатский флирт
Б., гуашь. 20,8×23,6
ГТГ
Обнаженная натурщица
Б., темпера. 26,5×20
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград
Девушки с фруктами
Б., черн. акв. 23,7×23,9
ГМИККАССР
Жонглер
Б., акв. 20,9×24,5
ГМИИ
Пейзаж с домами
Б., акв. 12,8×15,2
ГМИИ
Обнаженная с цветком *
Б., акв. 20×20
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва

До 1917
Обнаженная натурщица
Б., акв. 27×18
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград
Обнаженная натурщица
Б., гуашь. 22×16
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград
Деревня
Б., акв., гуашь. 21×23,5
ГРМ

	Пейзаж с лошадьми Б., гуашь. 20,4×26,9 ГРМ
1917	Розовая комната * Б., гуашь. 20,3×24,1 ГМИККАССР
1919	Спящий мальчик Б., акв., темпера. 24,6×30,9 ГТГ
	Купальщицы Б., темпера. 22×22 ГРМ
1920	Туалет Б., акв., белила, темпера. 24,3×24,3 ГТГ
	Туалет Б., гуашь. 20×21,5 (в свету) Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
	Две женщины у стола Б., гуашь. 25,4×27,3 (в свету) Собрание П. Л. Капицы, Москва
	Пейзаж с фабрикой * Б., акв., гуашь, следы кар. 25,5×34,5 ГМИИ
	Вечерний отдых Б., черн. акв. 23,5×27,3 ГРМ
	Семейный портрет Б., акв., гуашь. 19,2×19,6 ГРМ
	Пейзаж с красным домом Б., гуашь. 22,7×28,8 ГРМ
	Пейзаж с тремя деревьями Б., гуашь. 18,5×19,2 ГРМ
	Кафе Б., гуашь, акв. 19×19,3 ГРМ
	Голубые деревья Б., гуашь. 33,7×25 ГРМ
1921	Городская окраина (Москва) Б., акв., темпера. 21,2×27 ГРМ
	Натюрморт с чертежными принадлежиостями Б., акв. 11×16 Собрание И. М. Эзраха, Ленинград
1924	Портрет девушки Б., темпера. 26×20 Собрание И. М. Эзраха, Ленинград
	Крым. Отузы Б., акв. 23,7×27,6 Собрание Т. А. Шевченко, Москва

В овине
Б., акв. 25,6×33,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пейзаж. Улица
Б., гуашь. 18×21,5
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
1925 Батуми. Вечер
Б., акв. 22,8×31,3
ГРМ
Около Батуми. Пейзаж
Б., акв. 24×35
ГРМ
Батуми. Набережная
Б., акв. 22,3×35,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Кобулети
Б., акв. 31,7×24,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пейзаж. Крым
Б., акв. 15×21,4
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Восточный Крым
Б., акв. 22,4×34,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Коктебель
Б., акв. 25,5×34,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Зеленый мыс
Б., акв. 25×32,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батумская детвора
Б., акв. 25,7×34,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Ночной порт. Батуми
Б., акв. 24,5×33
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Порт
Б., акв. 21,5×35,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми
Б., акв., белила. 24,5×34
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батумский порт. Погрузка парохода
Б., акв. 25,7×34,5
Собрание А. В. Смольянникова, Москва
Батуми. Площадь Ассизи
Б., акв., гуашь. 24,4×34
ГМИИ
1926 Фабричная окраина *
Б., акв., гуашь. 24,5×33,5
ГМИККАССР
Крым. Берег
К., гуашь. 26×35,3
ГРМ
Отузы. Столовая
Б., акв. 16,7×30,5
ГРМ

Отузы. Пейзаж с домиком
Б., гуашь. 10,8×12,5
ГРМ
Отузы
Б., акв. 16×22,8
ГРМ
Пейзаж
Б., темпера. 33,8×25,8
ГРМ
Турецкая пристань в Батуми
Б., акв., кар. 36×28,5
ГРМ
Алый парус
Б., акв. 22,5×31
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Прибой. Отузы
Б., акв. 18,7×23,1
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Крым. Отузы
Б., акв. 13,3×22,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Отузы. Судакский мыс
Б., акв. 20,5×28,6
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Крым. Прибой
Б., акв. 22,6×33,4
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Крым. Вечер
Б., акв. 13×34,4
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Коктебель
Б., акв. 25×34,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Женщина у печки *
Б., смешанная техника. 36×25
ГМИККАССР

1927 На турецком базаре *
Б., гуашь. 25,8×34,5
ГМИККАССР
В Батуми (Махинджаури)
Б., гуашь. 26×35
ГРМ
Батуми. Сумерки
Б., темпера. 24,3×32,7
ГРМ
Батуми. Тюрчанка
Б., акв., гуашь. 23,8×34
ГРМ
Фруктовая лавка в Батуми
Б., темпера. 26,2×35
ГРМ
Подмосковный пейзаж
Б., акв. 22,8×31,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1928 Чистые пруды
Б., гуашь, темпера. 36,8×44,5
Собрание А. Д. Чегодаева, Москва

Пляж около Батуми
Б., акв. 18,4×32
ГМИИ
Городской пейзаж
Б., акв., белила. 25×34
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Зеленый мыс *
Б., акв., темпера. 25,7×34,8
ГТГ
Московская улица (у Земляного вала)
К., темпера. 26×35
ГРМ
Восточный Крым
Б., акв., темпера. 25,8×34,6
ГРМ
Баба с яблоками
Б., темпера. 35×25,8
ГРМ
На пляже
Б., темпера. 25,8×35,2
ГРМ
Кочегар загулял
Б., темпера. 34,2×26
ГРМ
Портовые женщины
Б., темпера. 34,8×26,4
ГРМ
Дворик в Батуми
Б., акв. 23×22,2
ГРМ
Батуми. Базар
К., гуашь. 25,8×34,7
ГРМ
На Северном Кавказе
К., гуашь. 25,7×34,5
ГРМ
Обнаженная *
Б., темпера. 26,8×22,2
ГРМ

1927—1928 Пейзаж с белыми домами
Б., темпера. 21×18,3
ГРМ
Цыганский хор
Б., гуашь. 27×36
Собрание Тульского областного художественного музея
Крестьянин
Акв. 26×31,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1929 Женщина в розовом
Б., темпера. 44×37
ГРМ
Улица Батуми
Б., темпера, гуашь. 34×30,5
ГРМ

Старый рыбак
Б., темпера, гуашь. 34,6×26
ГРМ
Натурщица
Б., темпера, гуашь. 43,7×35
ГРМ
Женщина в голубом покрывале
Б., темпера. 45,3×37,7
ГРМ
Женщина в желтом платье
Б., темпера. 45,5×37,8
ГРМ
Портрет дочери в красном платье
Этюд
К., темпера. 44×34,5
ГРМ
Набережная Батумского порта
Б., темпера. 25,7×34,6
ГРМ
Две натурщицы
Б., гуашь. 43,5×34,5
ГРМ
Негритянка-натурщица
Б., темпера. 43,5×35
ГРМ
Погребок
Б., акв. 24,5×27
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Крестьянка с сумками
Б., темпера. 44,5×37
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
В лавке
Б., гуашь. 27×35
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Южный город
Б., гуашь. 34,8×42,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Установка трансформатора
Б., темпера. 44,2×37
ГТГ
Прачки
Б., темпера. 45×39
ГТГ
Сумерки. Батум
Б., гуашь. 38,5×45
ГМИККАССР
Купальщицы
Б., гуашь. 42×32
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
Цыган
Б., гуашь. 34×43
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
Цыганка
Б., гуашь. 43×36 (в свету)
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва

Лежащая натурщица
Б., акв. 35×45
Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград

1930 Азербайджан. Пейзаж с осликами
Б., темпера, лак. 34×44
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Азербайджан. Пейзаж с красными цистернами
Б., темпера, лак. 34,5×44,5
ГРМ

Индустриальный пейзаж
Б., тушь, белила. 10,5×5,7
Казахская государственная художественная галерея им. Т. Г. Шевченко

Натюрморт с дыней
Б., темпера, лак. 32×45
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Возвращение с работы *
К., темпера. 26,6×35,6
ГРМ

Заготовка стройматериалов
Б., акв. 24,2×31,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Композиция
Б., темпера, гуашь. 21,4×17,5
ГРМ

Сидящая грузинка
Б., темпера. 22×16
ГРМ

1930-е годы Турецкая булочная в Батуми
Б., акв., гуашь. 25,5×34,4
ГМИИ

1931 Черный пейзаж
Б., гуашь. 32,3×33,3
ГРМ

Натюрморт с яблоками
Б., темпера. 22×26
ГРМ

Аджарская женщина
Б. на к., темпера. 39,4×31
ГРМ

У фотографа
Б., гуашь. 28×15
ГРМ

Аджарка с ребенком
Б., гуашь. 22,3×20,1
ГРМ

Девушка с яблоком
Б., гуашь. 21,7×15,8
ГРМ

Натюрморт с булками
Б., гуашь. 22×27
ГРМ

Женщина у стола
Б., гуашь. 34,7×26
ГРМ

Натюрморт с салфеткой
Б., гуашь. 23,6×31,8
ГРМ
Натюрморт с чайником и кружкой
Б., гуашь, св. кар. 15,2×15,6
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Сбор урожая в Аджарии
Б., гуашь. 15,6×20
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Женщина с веером
Б., темпера. 19×16,2
ГМИККАССР
Обнаженная на черном фоне
Б., гуашь. 19,2×14,2
ГМИККАССР
Обнаженная с веером
Б., гуашь. 17×25 (в свету)
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва

1932 Кавказская девушка
Б., смешанная техника. 24×32
Собрание семьи Н. В. Власова, Москва
Дома в Батуми
Б., гуашь. 22×28 (в свету)
Собрание А. Я. Абрамяна, Москва

1933 Аджария. На плантации
Б., гуашь. 20,8×24,5 (в свету)
Собрание А. Я. Абрамяна, Москва
На табачной плантации
Б., гуашь. 16,8×22,1
ГМИККАССР
Натюрморт с гитарой
Б., гуашь. 21×23,5
ГТГ
У окна
Б., гуашь. 28×24
ГРМ
Батуми
Б., гуашь. 31,8×27
ГРМ

1938 Пейзаж с женской фигурой
Б., акв. 16×13
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград

1944 Студенец
Б., акв. 25,5×31,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Рисунки *

1905 Портрет жены (Н. С. Пещева) *
Кар. 20×15,6
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Парижский рисунок
Граф. кар. 31×15
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

* Все произведения в разделе «Рисунки» исполнены на бумаге.

1906 Женский портрет *
Цв. кар. 13,5×15,5
ГМИККАССР
1910 На скамейке
Граф. кар. 13,6×16
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
В парке
Граф. кар. 24,5×20
ГРМ
«Моя натура». 1910-е годы
Св. кар. 19×17,6
ГМИККАССР
Обнаженная среди деревьев
Тушь, перо. 17×13
ГМИИ
1911 Баба с ведрами *
Цв. кар. 20,5×15,3
ГРМ
Прогулка
Граф. кар. 17×10,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1912 Эскиз к картине «Ночная смена»
Граф. кар. 18×20,5
ГРМ
1913 Музыканты. Эскиз к картине
Граф. кар. 20×19
ГРМ
Кафе
Граф. кар. 20×21
ГРМ
Женщина с гитарой *
Синий кар. 17×20,3
ГМИИ
До 1917 За туалетом *
Граф. кар. 21,1×22,1
ГРМ
Мужской портрет *
Тушь, белила. 16,2×12,4
ГРМ
Мужчина на ящике *
Свинц. кар. 13,7×12,4
ГРМ
Эскиз картины «Ночная Москва» *
Б., граф. кар. 17,8×20,2
ГРМ
Женский портрет *
Граф. кар. 20,2×20,5
ГРМ
1918 Натурщик. Набросок с художника Голованова
Граф. кар. 26,5×20
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Мужчина в кресле
Кар. 9,5×9,1
ГМИИ
1919 Пейзаж с домами
Граф. кар. 22,3×26,8
ГРМ

1920 Натюрморт с кувшином и фруктами
Граф. кар. 19,6×19
ГРМ
Натюрморт с бутылками
Граф. кар. 19×23,2
ГРМ
Обнаженная за туалетом
Граф. кар. 23×19,1
ГРМ
Эскиз к картине «Купальщицы»
Граф. кар. 22,8×19
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Автопортрет
Граф. кар. 27×20
ГРМ
На огороде «Вешняки»
Граф. кар. 18,6×23
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
У стола
Граф. кар. 23×19,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Москва. Яуза
Граф. кар. 10,8×17,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
В кафе
Граф. кар. 11,2×14
ГМИИ
Комната художника
Граф. кар. 17,2×22,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Натюрморт со скатертью
Граф. кар. 21×21,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Туалет
Граф. кар. 19×19,5
ГМИИ

1922 Ниночка хочет спать
Граф. кар. 26,5×21,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет жены художника
Граф. кар. 28×22
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Материнство
Граф. кар. 18,5×14,2
ГРМ
Эскиз к портрету жены
Граф. кар. 27,8×15,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Набросок. Цветы
Граф. кар. 32,5×26,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Эскиз к картине «У фотографа»
Граф. кар. 17,3×21,8
ГРМ
Прачки
Тушь, кисть. 21×17,8
ГМИККАССР

У кафе
Тушь, кисть. 20,5×18,5
Собрание Н. И. Николаева, Москва
Задворки *
Тушь, кисть. 22×17,6
ГМИИ
1923 Женщина с детьми
Граф. кар. 18,2×16,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Ниночка
Граф. кар. 17,2×17
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Цыгане
Граф. кар. 20,4×26,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Цыганский табор
Граф. кар. 27,8×22
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет жены
Граф. кар. 20,8×17,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1924 Болотная набережная *
Граф. кар. 18×22,4
ГМИИ
Портрет жены
Кар. 22,2×18,1
Собрание Н. И. Николаева, Москва
Деревья. Эскиз к картине
Св. кар. 23,8×23,5
ГМИИ
Дети художника. Набросок
Граф. кар. 21,6×21,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет жены
Граф. кар. 35×26,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Этюд к портрету жены
Граф. кар. 27×23,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Таня
Граф. кар. 22,3×18,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет жены
Граф. кар. 22,4×18,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет жены (в профиль)
Граф. кар. 22×18
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет В. П. Свешникова
Граф. кар. 22,3×18,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Мужской портрет
Граф. кар. 16,5×13
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Танюша
Граф. кар. 22×18,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Завтрак
Граф. кар. 10,8×18
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
За столом
Граф. кар. 18,2×22,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
На задворках
Граф. кар. 18×22,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Таня рисует
Граф. кар. 22,5×18
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Торговка с яблоками
Граф. кар. 18×10,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Заплетающая косу
Граф. кар. 18×10,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Малютин сад
Граф. кар. 35,2×26
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Отдых на траве
Граф. кар. 18,3×22,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Белье
Граф. кар. 21×18
ГРМ
Отдых
Граф. кар. 16,5×22,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Красноармейцы
Граф. кар. 18×22
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Портрет гречанки
Граф. кар. 22,5×18,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
За шитьем
Граф. кар. 18×22,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Этюд к портрету жены с дочерью
Граф. кар. 20,8×17,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Холодный сапожник
Граф. кар. 18,5×22,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Уличные зарисовки. 1924—1925
Граф. кар. разные
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
На строительстве. Наброски. 1924—1925
Граф. кар. разные
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1925 Кобулети
Граф. кар. 35×25,7
ГМИИ
Батуми. Ботанический сад
Граф. кар. 25,8×35
ГМИИ

Аллея Малютина сада
Св. кар. 33,3×25,5
ГМИИ
Степной пейзаж
Граф. кар. 25,7×33,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Пейзаж
Граф. кар. 25,5×32
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Махинджаури
Граф. кар. 22,4×36,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Перед дождем
Граф. кар. 25,8×35
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Турецкие женщины
Граф. кар. 25,7×34,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Лодочная пристань
Граф. кар. 22,3×36,6
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Набросок. Аджарка
Граф. кар. 11,2×14,6
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Баку. Набросок
Граф. кар. 13,4×20,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Порт. Набросок
Граф. кар. 15,3×21,4
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Набережная
Граф. кар. 22,3×36,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Пейзаж с лошадью
Граф. кар. 22,3×37
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Верфь. Батуми
Граф. кар. 22,3×37
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батуми. Шторм
Граф. кар. 22,3×36,7
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Дорожные работы
Граф. кар. 25,7×33,5
ГРМ
Махинджаури. Ботанический сад
Граф. кар. 25,6×33,4
ГРМ
Батумские женщины
Граф. кар. 15,2×21
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Рыбаки
Граф. кар. 13,4×20,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Батумские мальчики
Граф. кар. 22,2×37
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Батуми. На берегу
Граф. кар. 22,3×36
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Нескучный сад
Граф. кар. 33,5×25,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

В поезде
Граф. кар. 22,5×36
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1926

В сенях *
Цв. кар. 25,3×35,7
ГМИИ

1927

Тбилиси. Двор
Граф. кар. 22,2×19
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Переулок. Набросок
Граф. кар. 19,3×22,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

На пляже
Граф. кар. 26,2×35,4
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Пейзаж на Яузе
Граф. кар. 13,5×19,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Батуми. Улица к морю
Граф. кар. 15×21
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Тифлис. Ботанический сад
Граф. кар. 19×22
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

В парке
Граф. кар. 13,5×20
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1928

Дерево
Граф. кар. 33,4×25,5
ГРМ

На базар
Уголь. 25×36
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Батуми. Погрузка
Граф. кар. 21,5×32,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Три женщины
Граф. кар. 35,5×26,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Рабочие. Эскиз картины
Граф. кар. 35.3×26,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Цыганки
Граф. кар. 22,6×18
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Наброски
Граф. кар.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Дворик в Батуми ночью *
Граф. кар. 15,2×21,5
ГМИИ
Натюрморт с дыней *
Граф. кар. 15,4×21,9
ГМИККАССР
Натюрморт с корзиной и кувшином *
Св. кар. 19,2×23
ГМИИ
Женский портрет. Эскиз к картине *
Граф. кар. 42,5×35,2
ГМИИ
Рыбачка *
Граф. кар. 25,6×18,2
ГМИИ
Южный пейзаж *
Граф. кар. 18×22,3
ГМИИ
Батуми. Набережная *
Граф. кар. 10,5×11,7
ГМИИ
Пейзаж *
Граф. кар. 23,7×27
ГМИИ
Натюрморт с окном*
Граф. кар. 27,3×19,2
ГМИИ

1929 Обнаженная с веером *
Св. кар. 18,3×22,5
ГМИККАССР
Женщина в кресле *
Синий кар. 40,8×25,2
ГМИИ

1920-е годы Натюрморт с бутылкой и батонами *
Граф. кар. 23×18,9
ГМИККАССР
Стоящий мальчик
Граф. кар. 31,5×24,2
ГМИИ
Две женщины *
Кар. 27×23,5
ГМИККАССР
В парке *
Кар. 21,3×15,1
ГМИИ
Пейзаж с домами *
Кар. 17,8×22
ГМИИ
Деревья
Граф. кар. 23,7×27
ГМИИ
Сидящая женщина *
Граф. кар. 27×23,6
ГМИККАССР
Дерево *
Св. кар. 23,9×27
ГМИИ

	На строительстве Граф. кар. 26×34,5 ГМИИ
1930	Натурщица * Граф. кар. 22,2×19 ГМИИ
	Набросок к картине «Оттепель» Граф. кар. 19×22 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1931	На пляже Тушь, перо. 18,8×16,8 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	Аджарка с ребенком Граф. кар. 22,4×20,2 ГРМ
	Обнаженная Тушь. 22,8×20,7 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	Стоящая натурщица Тушь. 35,3×21,8 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1932	Дома на окраине Батуми Тушь, перо. 41,2×53,2 ГМИККАССР
	Улица в Батуми Тушь, перо. 43,6×55 ГМИККАССР
	Рыбацкая гавань Тушь, перо. 43,6×64 ГМИИ
1933	Девушка с грушами. Эскиз к картине Кар. 35,3×26,5 ГМИИ
1930-е годы	Батуми. Новый дом Тушь, перо. 22×16 ГРМ
	Сбор яблок Граф. кар. 25,5×18,3 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	В детском парке Граф. кар. 13,5×18,7 Собрание Т. А. Шевченко, Москва
	Обнаженная натурщица Уголь, акв. 13×18,5 Собрание Л. Б. Каценельсона, Ленинград
	Восточная женщина Граф. кар. 26,5×35,3 ГМИИ
	В восточной лавке Кар. 20,7×29,4 ГМИИ
1940-е годы	Женщина с сигаретой Граф. кар. 20,2×24 ГМИИ
	Деревня Граф. кар. 20,2×24 ГМИИ

На даче
Граф. кар. 13,3×17,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Прополка. Набросок
Граф. кар. 12,4×19,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

Литографии *

1913 Умывающиеся солдаты *
9,2×14,1
ГМИИ
1921 Деревья
17,8×22,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пейзаж с домом
15×19,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
У столика
22,5×19,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
1920-е годы Пейзаж
15,3×20,3
ГМИИ
Мужчина за столом
22,9×19,9
ГРМ
Две обнаженные
23×19,8
ГРМ

Линогравюры

1918 Женский портрет
15,3×10,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Фабричный пейзаж
15×13
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Старая фабрика
13×14
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пьяница
7,3×5,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Сидящая натурщица
14,8×12,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
(5 листов)
Лежащая натурщица
12,5×16
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
(2 листа)

* В печатной графике даны размеры оттисков.

1919 Две женщины *
19,4×13
ГМИИ
Натурщица *
14,8×12,6
ГМИИ
Голова *
12,4×8,5
ГМИИ
Курильщик *
16×12,8
ГМИИ
Натурщица
13,5×12,3
Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева
В комнате
17,3×12,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пригород
10×12,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Дома и деревья
15×13,2 (4 варианта)
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Сквозь деревья
14,3×10,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Двор
13×12,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
В парке
14,5×13
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Женщина с книгой
13,5×14,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Праздничный день
14,8×13,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Экслибрис
10×11,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Натюрморт
18,7×14,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Мужской портрет
11,2×8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Мужчина с бабочкой
14,5×11,3
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Натюрморт с красным ковром
(2 варианта цвета). 12,2×13,9
ГМИИ

Автопортрет
15,5×13,2
ГМИИ
Мужчина с усами
13,3×11,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Мужчина с бакенбардами
12,2×8,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Деревья у дома
10×11,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Дома и деревья. (4 варианта цвета)
12,3×13,5
ГМИИ
Осенние деревья
11,8×11,2
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пейзаж с домиком
17×12,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Склоненное дерево
11,8×14,8
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Пейзаж с мостиком
12×10,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1930 Натюрморт с салфеткой и дыней
12×15,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
Натюрморт с бидоном
12,8×15,5
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
У окна
15×13
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

1930-е годы Купальщица
19,3×13
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
«Мещанки»
14,8×12,8
ГМИИ

Монотипии

Начало 1930-х годов Женщина с корзиной на плече *
34,3×23
ГРМ
Дома и кипарисы *
25×32,8
ГРМ
Женщина с кувшином *
20,2×7,1
ГРМ
Сборщицы фруктов *
31×26
ГРМ

Обнаженная *
27,7×21,2
ГРМ
Дом с красной крышей *
30,8×35,5
ГРМ
Пейзаж *
28,3×30,8
Собрание Л. Б. Каценельсона, Ленинград

1931 Пейзаж в окрестностях Батуми
30,4×38,2
ГМИИ
Голова тюрчанки
43,6×33,2
ГМИИ
Пейзаж
33,1×33,3
ГМИИ
Карабахские девушки
28,1×35,5
ГМИИ
Карабахские девушки
28,5×35 (в свету)
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
Груши
27,9×36,3
ГМИИ
Натюрморт с кукурузой
29,5×33,8
ГМИИ
Натюрморт с глиняным кувшином
28×31,5
ГМИИ
Новый дом *
36,1×28,2
ГМИИ
Девушки *
27,9×36,4
ГМИИ
Женщина с кувшином
22×27,3
ГМИИ
Обнаженная на коленях
31×22
ГРМ
Девушка с лентой в волосах
36,2×25
ГРМ
Женщина с распущенными волосами
39,6×29,7
ГРМ
Женщина в голубом шарфе
43,7×31,9
ГРМ
Женщина в шляпе
36,2×27,8
ГРМ

Две идущие женщины
26,2×21,2
ГРМ
Женщина в шарфе
43,3×35
ГРМ
Натюрморт с кувшином
23,8×25
ГРМ
Натюрморт. Виноград и груши
32,7×38,7
ГРМ
Девушка с родинкой
27,8×36,3
ГРМ
Натюрморт
30×34,7
ГРМ
Две обнаженные женщины
Серая б. 22,5×16,5
ГРМ
Женщина с серьгой
36,3×28
ГРМ
Женщина и роза
27,7×36,2
ГРМ
Женщина в кружевной шали
36,3×27,8
ГРМ
Женщина в желтой шали
48,2×39,8
ГРМ
Женщина в платье с цветами
36×27,8
ГРМ
Восточные женщины
36,3×27,8
ГРМ
Натюрморт с грушами
27,8×36,2
ГРМ
Женщина с цветком
27,7×36,2
ГРМ
Натюрморт с красной шторой
24,3×20,5
ГРМ

1932 Южный город
36×27,7
ГМИИ
Купальщицы
28×36,4
ГМИИ
Две женские головы
28,3×36,5
ГРМ

Женщина в зеленой шали
36,2×28
ГРМ
Женщина в коричневой шали
36,6×28,2
ГРМ
Женщина и яблоки
28,2×36,2
ГРМ
Грузинская девушка
40,4×30,6
ГРМ
Натюрморт с белилами
30,2×40,5
ГРМ

1933 Две девушки
21,3×19,4
ГМИИ
Девушка с черными волосами
28,4×21,8
ГРМ
Женская голова
25,5×20,5
ГРМ
Натюрморт с глиняной вазой
20,8×24,2
ГРМ

1934 Городской пейзаж
20,7×24,3
ГМИИ
Ночной пейзаж
20,7×24,3
ГМИИ
Батуми
19,4×21,3
ГМИИ
Лес
24,2×20,5
ГМИИ
За стеной
24,1×20,8
ГМИИ
Дождь *
20,7×24
ГМИИ
Деревья
24,2×20,6
ГМИИ
Вечер
20,8×24
ГМИИ
Кабинки на пляже
20,4×24
ГРМ
Дерево и столб
36×30,8
ГРМ

Пейзаж с вышкой
24,3×20,3
ГРМ
Пейзаж
31,2×35,7
ГРМ
Натюрморт с кувшинчиком
28×31
ГРМ
Женщина в красном платье
30×26
ГРМ
Композиция
20,6×24,2
ГРМ
Кувшин и вишни
20,5×24,2
ГРМ
Композиция с буквами «А Ш»
24,2×20,5
ГРМ
Композиция с буквами «А Ш»
20,5×24
ГРМ
Композиция с деревом
20,5×24,3
ГРМ
Композиция с буквой «К»
20,6×24,5
ГРМ
Композиция с геометрическими телами
20,5×24
ГРМ
Композиция с окном
18,8×21,4
ГРМ
Беспредметная композиция
20,6×24,2
ГРМ
Дома на берегу
24,2×20,5
ГРМ
Дворик
18×21,3
ГРМ
Дома и деревья
20,7×24,3
ГРМ
Яхта у берега
20,5×24,2
ГРМ
Пейзаж
18,1×21,5
ГРМ
Дома и огород
18×21,3
ГРМ

Дома и две арки
18,5×23
ГРМ
У дерева *
20,5×24,5
ГРМ
Сидящая натурщица
20,5×24,3
ГРМ
Натурщица с поднятой рукой
21,3×18,3
ГРМ
Женщина с родинкой *
20,6×24,2
ГРМ
Сидящая натурщица
20,4×24
ГРМ
Женщина с грушами *
24,2×20,3
ГРМ
Женщина с яблоками
24,3×20,4
ГРМ
Две обнаженные женщины
24,3×20,7
ГРМ
Женщина с развевающимися волосами
24,3×20,5
ГРМ
Ветка в крынке
24×20,5
ГРМ
Натюрморт с абажуром
20,7×24
ГРМ
Цветочный горшок
24,3×20,3
ГРМ
Пейзаж
20,6×24,2
ГРМ
Натюрморт с кувшинчиком
20,5×24,4
ГРМ
Парусник у скал
35,8×31
ГРМ
Парусные лодки у берега
30,7×35,7
ГРМ
Скала у берега *
35,5×30,7
ГРМ
Женщина в зеленом *
31,4×28,6
ГРМ

	Женщина и птица 30,8×27,2 ГРМ
1936—1937	Обложка сборника «50 монотипий» 29×30,8 ГРМ
1937	Перелесок 31×29,4 ГРМ

Принятые сокращения

ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГРМ	Государственный Русский музей
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
ГМИККАССР	Государственный музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус
Б., м.	бумага, масло
К., м.	картон, масло
Акв.	акварель
Кар.	карандаш
Св.	свинцовый
Граф.	графитный
Линогр.	линогравюра

Выставки, на которых экспонировались произведения А. В. Шевченко

1906 «Салон Независимых».
Париж.
II акварельная выставка Общества им. Леонардо да Винчи.
Москва.
Изд. каталог: II акварельная выставка Общества им. Леонардо да Винчи. М., №№ 290, 291.

1907 XIV выставка картин Московского Товарищества художников.
Москва.
Изд. каталог: XIV выставка картин Московского Товарищества художников. М., №№ 189—191.

1908 XV выставка картин Московского Товарищества художников.
Москва.
Изд. каталог: XV выставка картин Московского Товарищества художников. М., № 150.
XVI выставка картин Московского Товарищества художников.
Москва.
Изд. каталог: XVI выставка картин Московского Товарищества художников. М., № 242.

1909—1910 XXXI выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества.
Москва.
Изд. каталог: XXXI выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. М., №№ 176—183.
Выставка «Художественный салон».
Москва *.

1911 «Ослиный хвост».
Москва.
Изд. каталог: «Ослиный хвост». М., (2 работы).
«Салон Издебского».
Одесса *.

1912 Выставка картин Общества художников «Союз молодежи».
Петербург.
Изд. каталог: Выставка картин Общества художников «Союз молодежи», Пб., №№ 134—139.

1913 «Мишень».
Москва.
Изд. каталог: Выставка картин группы художников «Мишень».
Предисловие М. Ларионова. М., №№ 128—134.
«Мир искусства».
Москва.
Изд. каталог: Выставка «Мир искусства». М., № 519.

* Выставки, отмеченные звездочкой, включены на основании автобиографических сведений, хранящихся в архиве ГТГ.

«Новое общество художников».
Петербург *.

1914 «№ 4». Выставка картин — футуристы, лучисты, примитив.
Москва.
Изд. каталог: «Выставка № 4». М., №№ 207—227.

1917 «Мир искусства».
Москва.
Изд. каталог: «Выставка картин «Мир искусства».
Каталог. М.

1918 1-я выставка картин профессионального Союза художников в Москве.
Москва.
Изд. каталог: «1-я выставка картин профессионального Союза художников — живописцев в Москве». №№ 719—723.

1919 XII Государственная выставка. Цветодинамос и тектонический примитивизм.
Москва.
Изд. каталог: «Каталог Двенадцатой государственной выставки» М., Цветодинамос и тектонический примитивизм.
В каталоге публикуются манифест, подписанный Алексеем Грищенко и Александром Шевченко, и две статьи «Цветодинамос» (А. Г.) и «Динамо-тектонический примитивизм» (А. Ш.).

1-я Государственная выставка картин местных и московских художников.
Витебск.
Изд. каталог: «1-я Государственная выставка картин местных и московских художников. Каталог» (предисловие А. Ромма). Витебск.

«Салон Михайловой».
Москва *.

1920 XIX выставка Всероссийского Центрального выставочного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса.
Москва.
Изд. каталог: «XIX выставка ВЦВБ». Отдел ИЗО Наркомпроса. М.

1-я Государственная выставка искусства и науки.
Казань.
Изд. каталог: «1-я Государственная выставка искусства и науки в Казани».
Казань.

1921 Выставка произведений живописи, скульптуры и архитектуры. «Мир искусства».
Москва.
Изд. каталог: «Выставка произведений живописи, скульптуры и архитектуры. «Мир искусства». М.

1922 Первая выставка картин Союза художников и поэтов «Искусство — жизнь» («Маковец»).
Москва.
Изд. каталог: «Союз художников и поэтов «Искусство —

жизнь». Первая выставка картин. Май. 1922.
(Музей изящных искусств). М.
Первая русская художественная выставка.
Берлин
Изд. каталог: (на иемецком языке) «Первая русская художественная выставка». Авторы вступительных статей Д. Штеренберг, Э. Редслоб, А. Холитишер. Берлин.

1924 Выставка акварелей и рисунков художников: Шевченко А. В., Фалька Р. Р., Нюренберг А. М.
Москва.
Изд. каталог: «Выставка акварелей и рисунков художников: Шевченко А. В., Фалька Р. Р., Нюренберг А. М.»
Гос. Цветковская художественная галерея. М., №№ 1—36.
Персональная выставка произведеиий.
Москва, ГТГ
Изд. каталог: «Каталог выставки произведений А. В. Шевченко». Изд. ГТГ. М.

1925 Третья выставка картин «Маковец» (последняя).
Изд. каталог: «Третья выставка картин «Маковец». М.
Художественная выставка картин калужских и московских художников.
Калуга.
Изд. каталог: «Художественная выставка. Каталог выставки картин калужских и московских художников». Калуга.
VII выставка группы «Л'Аренье («Паук»).
Париж.
Изд. каталог (на французском языке): «VII выставка «Л'Аренье». Париж. Галерея Девамбе.

1926 Выставка общества художников «Цех живописцев».
Москва.
Изд. каталог. Вступительныя статья Н. Я. [Н. Яворская]. Каталог выставки общества художников «Цех живописцев». М. №№ 116—133.

1927 «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции».
Москва.
Изд. каталог: «Русский рисунок за 10 лет Октябрьской революции». 1917—1927. (Вст. статья А. В. Бакушинского, краткие биографии художников), ГТГ, М., 1928.
«Выставка новейших течений в искусстве». Государственный Русский музей.
Ленинград.
Выставка современиого искусства.
Симферополь.
Изд. каталог: А. Полканов «Каталог выставки современного искусства (живописи и графики). Центральный музей Тавриды. Симферополь. №№ 439—445.
Третья выставка картин.
Феодосия.
Изд. каталог: «Третья выставка картин». Составил Н. Барсамов. (Феодосийский музей). Феодосия. №№ 191—199.
Выставка «Гравюра СССР за 10 лет».
Москва.
Изд. каталог: «Гравюра СССР за 10 лет» (1917—1927).

Вст. статьи А. А. Сидорова. Изд. Музея изящных искусств. М. №№ 224—225.

1928 4-я выставка Общества художников «Цех живописцев».
Москва.
Изд. каталог: «Каталог 4-й выставки Общества художников «Цех живописцев» (Центральный Дом ученых. ЦЕКУБУ) М. №№ 228—243.

1929 Выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1927—1928 гг.
Москва. Государственная Третьяковская галерея.
Изд. каталог: Каталог приобретений Государственной комиссии по приобретениям. М.

Выставка «Советский рисунок».
Куйбышев (Самара).
Изд. каталог: «Выставка «Советский рисунок». Каталог. Самарский гос. областной музей. Самара.

1930 5-я выставка Общества художников «Цех живописцев».
Москва.
Изд. каталог: «Каталог 5-й выставки Общества художников «Цех живописцев». (МГУ). М., №№ 161—175.

Выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1928—1929 гг.
Москва.
Изд. каталог: «Каталог приобретений Государственной Комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1928—1929 гг.». Вст. статья Игн. Хвойника. М. (РСФСР — Наркомпрос. Совет по делам искусства и литературы. Главискусство).

Вторая передвижная выставка.
Нижний Новгород, Казань, Свердловск, Пермь, Уфа, Самара, Саратов, Пенза.
Изд. каталог: «2-я передвижная выставка. Живопись и графика».
Наркомпрос. Главискусство. М., №№ 34, 35. Вст. статья Игн. Хвойника.

Выставка рисунков.
Пермь.
Изд. каталог-листовка: «Выставка рисунков». Пермская художественная галерея областного музея. Пермь.

Выставка советского искусства.
Берлин.
Изд. каталог (на немецком языке): «Каталог выставки советского искусства. Живопись, скульптура, графика. Общество дружбы с новой Россией». Берлин.

Выставка советской графики и книги.
Лондон, Кембридж, Оксфорд, Манчестер, Ливерпуль.

Современное русское искусство.
Вена.
Изд. каталог (на немецком языке): «Русское искусство сегодня». Вступительная статья. Вена.

XVII Международная выставка искусств.
Венеция, Цюрих, Берн.
Изд. каталог (на итальянском языке) «XVII Биеннале в Венеции».

1931 Выставка советского изобразительного искусства. Цюрих, Салон искусств Вольфсберга.
Берн, Базель, Сен-Галлен.
Изд. каталог (на немецком языке): «Выставка советского искусства». Цюрих.

1932 Выставка «Художники РСФСР за 15 лет».
Ленинград.
Изд. каталог: «Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика, скульптура». Вступ. статья Н. Пунина, И. Грабаря. Изд. Государственный Русский музей. Л. №№ 2385—2406.

1933 Выставка «Художники РСФСР за XV лет». (1917—1932). Живопись. В залах Государственного Исторического музея.
Москва.
Изд. каталог: «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932). М. №№ 881—891.
Выставка «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1933). Графика. Государственный музей изобразительных искусств.
Москва.
Персональная выставка А. В. Шевченко. Государственный музей изобразительных искусств.
Москва.

1934 Отчетная выставка произведений художников, командированных Совнаркомом РСФСР, Наркомпросом, «Всекохудожником» и МОССХ по СССР в 1933 году.
Москва.
Изд. каталог: «Каталог отчетной выставки произведений художников, командированных Совнаркомом РСФСР, Наркомпросом, «Всекохудожником» и МОССХ по СССР в 1933 году.
Живопись, графика, скульптура.
(Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств). М.
Выставка советской графики.
Галерея Блумсбери. Лондон.
Изд. каталог (на англ. языке): «Выставка советской графики 1934 года. Галерея Блумсбери».
Выставка советской гравюры и рисунка.
Копенгаген.
Выставка «Искусство Советской России».
Филадельфия, в помещении Пенсильванского музея искусств.
Изд. каталог (на англ. языке): «Искусство Советской России». Вст. статья Ф. Кимбали и Христиан Бринтон.
Филадельфия. 1934—1935.

1935 Выставка работ советских художников.
Монреаль (Канада).

1936 Выставка произведений художников-контрактантов.
Москва.
Выставка произведений московских художников в пользу фонда общественной помощи детям и женщинам героической Испании.
Москва.

Выставка советской графики, акварели, рисунка и литографии.
София.
Выставка советского графического искусства.
Копенгаген, Хаугесунде, Ставангере, Бергене,
Осло, Тронхейме.
Выставка советского графического искусства.
Нанкин, Кантон, Ханькоу.
Изд. каталог (на кит. и англ. языках): «Выставка советского графического искусства».
Китай.
Выставка «Советская графика».
Шанхай.
Изд. каталог (на кит. и англ. языках): «Советская графика». Вст. статья. Шанхай.
Выставка акварелей и графических произведений художников Советского Союза.
Осло.
Изд. каталог: «Выставка собрания акварелей и графических работ художников Советского Союза с 19 мая по 9 июня 1936 года в Осло».

1937 Пятая выставка московских живописцев.
Москва.
Изд. каталог: «Пятая выставка московских живописцев». М.—Л., «Искусство».
Выставка советской цветной гравюры.
Москва.
Изд. каталог: «Выставка советской цветной гравюры». Всесоюзный комитет по делам искусств. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М.
Выставка советской гравюры к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции.
Москва.
Изд. каталог: «Выставка советской цветной гравюры к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции».
Всесоюзный комитет по делам искусств. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
М., №№ 375—377.
Выставка произведений московских и ленинградских художников.
Кисловодск.
Изд. каталог: «Каталог выставки произведений московских и ленинградских художников». М.—Л., «Искусство».

1938 Выставка живописи, скульптуры и графики художников-контрактантов 1937 года.
Москва.
Изд. каталог: «Выставка живописи, скульптуры и графики художников-контрактантов 1937 года». М., «Искусство».
Выставка советской графики.
Лондон, галерея Блумсбери.
Изд. каталог (на англ. языке): «Выставка советского графического искусства». Вст. статья Клера Лейгтона.
Лондон.

1939 Шестая выставка Союза московских художников.
Москва.

Изд. каталог: «Каталог шестой выставки Союза московских художников» (МССХ). М.—Л., «Искусство».

Выставка живописи и графики.
Москва.
Изд. каталог: «Каталог выставки живописи и графики» (ЦКРАБИС) Центральный Дом работников искусств СССР и Московский Союз советских художников. М.

Выставка живописи и графики московских художников.
Пермь.
Изд. каталог: «Выставка живописи и графики московских художников. Пермская областная художественная галерея». Пермь.

1940 Седьмая выставка Союза московских художников. Живопись.
Москва.
Изд. каталог: «Седьмая выставка Союза московских художников». (Московский Союз советских художников. Московское товарищество художников). М.—Л., «Искусство».

1944 Персональная выставка произведений.
Изд. каталог: «Каталог выставки произведений художника А. В. Шевченко». М.—Л., «Искусство».

1945 Выставка-продажа произведений московских живописцев, графиков, скульпторов.
Москва.

1958 Выставка произведений, посвященная 10-летию со дня смерти художника.
Москва.
Изд. каталог-приглашение на вечер памяти художника.

1966 Персональная выставка произведений. Живопись. Графика.
Москва. ЦДЛ.
Изд. каталог. М.

Персональная выставка произведений.
Москва.

1968 Выставка произведений советского изобразительного искусства.
Япония.
Изд. каталог (на япон. языке).

1973 «Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе».
Москва. Альбом: «Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе».
(По материалам выставки в Государственном музее искусства народов Востока).
Автор вступительной статьи и статей о творчестве художников — М. Б. Мясина. М., «Советский художник».

1975 Персональная выставка графики. Из музеев и частных собраний. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
Москва.
Изд. каталог: «Александр Васильевич Шевченко». 1883—1948. Графика. Вст. статья В. Н. Шалабаевой. Воспоминания». М., «Советский художник».

1976 Однодневная выставка живописи и графики на вечере памяти А. В. Шевченко в Доме художника.
Москва. Январь.

1977 Персональная выставка произведений. Государственный Русский музей.
Ленинград.

1978 Однодневная выставка рисунка А. В. Шевченко в Доме художника.
Москва.

1979 Персональная выставка произведений.
Выставочный зал Союза художников СССР.
Москва.
Изд. каталог: «Александр Шевченко. 1883—1948. Живопись, акварель, гуашь, темпера, рисунки, гравюры, монотипии». Вст. статья Н. А. Барабановой.

«Александр Шевченко. 1883—1948. Живопись, акварель, гуашь, темпера, рисунки, гравюры, монотипии».
Подольский выставочный зал (совместно с Союзом художников СССР).

Выставка «Париж — Москва».
Париж, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду.
Изд. каталог (на фр. яз.)

Список иллюстраций

1. А. В. Шевченко. 1910-е гг.
   Фотография
2. Листы из альбома воспоминаний А. В. Шевченко. Разворот
3. Пейзаж с зеленым забором. 1906
   Б., гуашь, кар.
   ГМИИ
4. Сюрень. Площадь на Версальской улице. 1906
   Б., акв.
   Собрание Т. А. Шевченко, Москва
5. Карусель. 1907
   Б., гуашь
   Собрание А. Я. Абрамяна, Москва
6. За шитьем. 1906
   Б., акв.
   ГМИИ
7. Продавец китайских фонариков. 1908
   К., акв., гуашь
   Собрание В. Н. Шалабаевой, Москва
8. Солдаты у палаток. Эскиз к картине. 1914
   Акв., гуашь, следы кар.
   ГМИИ
9. Вывесочный натюрморт. Вино и фрукты. 1913
   Х., м.
   ГТГ
10. Портрет женщины в красном платье (Н. С. Пенщева-Шевченко). 1913
    Х., м.
    ГРМ
11. Шевченко с отчимом Р. К. Келлером
    Фотография
12. Мужчина и женщина за столом. 1913
    Б., гуашь
    Произведение утрачено
13. Портрет поэта. 1913
    К., м.
    ГТГ
14. Пьющий чай. 1914
    Б., гуашь
    ГРМ
15. Черный натюрморт. 1914
    Б., черная акв., белила
    Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва
16. А. В. Шевченко среди студентов Строгановского училища (стоит второй справа)
    Фотография
17. Обнаженная среди деревьев. 1910
    Б., тушь, перо
    ГМИИ
18. Женщина у зеркала. 1913
    Х., м.
    ГРМ

19. Музыканты. Футуристическая композиция. 1913
Х., м.
ГРМ

20. «Венера». 1915
Б., гуашь
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва

21. Женщина у зеркала. 1913
Х., м.
ГРМ

22. Сараи. Ржев. 1916
Б., акв., гуашь
ГРМ

23. Девушки с фруктами. 1916
Б., черная акв.
ГМИККАССР

24. Розовая комната. 1917
Б., гуашь
ГМИККАССР

25. Пейзаж с прачками. 1917
Х., м.
ГТГ

26. Натюрморт с яблоками и папкой. 1919
К., м.
ГРМ

27. Спящий мальчик. 1919
Б., акв., темпера
ГТГ

28. Натюрморт с желтым кувшином и белой пиалой. 1919
К., м.
ГРМ

29. Гладильщица. 1920
Х., м.
ГРМ

30. Туалет. 1920
Б., гуашь
Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва

31. Две женщины у стола. 1920
Б., гуашь
Собрание П. Л. Капицы, Москва

32. Портрет дочери. Этюд. 1920
Х., м.
ГРМ

33. Пейзаж с прачками. 1920
К., м.
ГРМ

34. В кафе. 1920
Б., кар.
ГМИИ

35. Натюрморт с красным ковром. 1919
Цветная линогравюра
ГРМ

36. Братья Сирано — жонглеры. 1920
Х., м.
ГРМ

37. Курильщик. 1919
Линогравюра
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

38. Пейзаж с красным домом. 1920
Б., гуашь
ГРМ

39. А. В. Шевченко. 1906. Москва
Фотография

40. Прачки. 1922
Б., тушь, кисть
ГМИККАССР

41. Вечер. Возвращение с рынка. 1922
Х., м.
ГРМ

42. Блондинка (Портрет в розовом). 1924
Х., м.
ГРМ

43. Портрет жены. 1924
Б., кар.
Собрание Н. И. Николаева, Москва

44. Натюрморт. 1920
К., м.
Тульский областной художественный музей

45. Турецкая булочная в Батуми. 1930-е гг.
Б., акв., гуашь
ГМИИ

46. Батуми. Ботанический сад. 1925
Б., кар.
ГМИИ

47. В сенях. 1926
Б., цв. кар.
ГМИИ

48. Портрет дочери в зеленом. 1926
К., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

49. Сидящая женщина. 1920-е гг.
Б., кар.
ГМИККАССР

50. Дерево. 1920-е гг.
Б., св. кар.
ГМИИ

51. Натюрморт с бутылкой и батонами. 1920-е гг.
Б., кар.
ГМИККАССР

52. А. В. Шевченко в мастерской в Париже. 1905—1906 гг
Фотография

53. А. В. Шевченко на фоне своей картины. 1910-е гг.
Фотография

54. Уборка сена. 1927
Фанера, м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

55. Пляж около Батуми. 1928
Б., акв.
ГМИИ

56. Натурщица. 1929
Х., м.
ГМИККАССР

57. Стоящий мальчик. 1920-е гг.
Рис., кар.
ГМИИ

58. Аллея Малютина сада. 1925
Б., св. кар.
ГМИИ

59. Батуми. Порт. 1929
Х., м.
Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева

60. Натюрморт с корзиной и кувшином. 1928
Б., кар.
ГМИИ

61. Женский портрет. Эскиз к картине. 1928
Б., кар.
ГМИИ

62. Прачки. 1929
Б., темпера
ГТГ

63. В восточной лавке. 1930-е гг.
Б., кар.
ГМИИ

64. Старый торговец. 1930
Х., м.
ГРМ

65. Колхозницы в ожидании поезда. 1931
Х., м.
ГТГ

66. Пейзаж с парусником. 1931
Х., м.
Казахская государственная художественная галерея

67. Курдянки. 1932—1933
Х., м.
ГРМ

68. Обнаженная на черном фоне. 1931
Б., гуашь
ГМИККАССР

69. Сбор урожая в Аджарии. 1931
Б., гуашь
Собрание Т. А. Шевченко, Москва

70. Груши. 1931
Монотипия
ГМИИ

71. Натюрморт с глиняным кувшином. 1931
Монотипия
ГМИИ

72. Женщина с кувшином. 1931
Монотипия
ГМИИ

73. Пейзаж в окрестностях Батуми. 1931
Монотипия
ГМИИ

74. Голова тюрчанки. 1931
Монотипия
ГМИИ

75. Кавказская девушка. 1932
Смешанная техника
Собрание семьи Н. В. Власова, Москва

76. Женщина в зеленом. 1932
Х., м.
ГРМ

77. Купальщицы. 1932
Монотипия
ГМИИ

78. Карабахские девушки. 1931
Монотипия
ГМИИ

79. Натюрморт с бутылками (Розовый натюрморт). 1922
Х., м.
ГРМ

80. Восточный мотив. 1931—1932
Х., м.
ГРМ

81. Члены общества «Маковец». 13 мая 1922 г. Слева направо (сидят на ступенях): Е. О. Машкевич, И. Ф. Завьялов, К. К. Кодлубиский, С. В. Герасимов, А. В. Шевченко, Н. М. Чернышев, К. К. Зефиров, А. Решетов. Последний ряд (сидят и стоят): В. Е. Пестель, С. М. Романович. Т. Г. Романович, Л. Ф. Жегин, Н. Х. Максимов, А. С. Ястржемский, Н. М. Григорьев, М. С. Родионов
Фотография

82. Натюрморт с гитарой. 1933
Х., м.
ГРМ

83. Батуми. Фотография. 1933
Х., м.
ГМИККАССР

84. Восточный мотив. 1932
Х., м.
ГРМ

85. Девушка с грушами. 1933
Б., кар.
ГМИИ

86. Девушка с грушами. 1933
Х., м.
ГРМ

87. Аджария. 1935
Х., м.
Собрание Х. Л. Кагана, Москва

88. Вечер. 1934
Монотипия
ГМИИ

89. Голова. 1931
Монотипия
ГМИИ

90. Портрет ударника электростанции. 1933
Х., м.
ГМИККАССР

91. Праздник урожая. Дагестан. 1933—1934
Х., м.
ГТГ
92. Пионерка. 1939
Х., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
93. Утро в парке. 1940
К., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
94. А. В. Шевченко. 1920-е гг.
Фотография
95. Лида с Лялечкой. 1942
К., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
96. В мастерской А. В. Шевченко во Вхутемасе. 1920-е гг.
Фотография
97. Первый снег. 1943
Х., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
98. А. В. Шевченко на занятиях с учениками во Вхутемасе. Конец 1920-х гг.
Фотография
99. Женщина с ребенком. 1945
К., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
100. Гоша с зайцем. 1941
К., м.
Собрание Т. А. Шевченко, Москва
101. А. В. Шевченко среди своих учеников во Вхутемасе. Слева направо: первый ряд — лицо не установлено, П. Крылов, Т. Тавадзе; второй ряд — В. Кантерев, А. Шевченко, А. Сычев; третий ряд — М. Добросердов, лицо не установлено, Б. Рыбченков
Фотография
102—103. Выставка произведений А. В. Шевченко в Государственной Третьяковской галерее. 1924
Фотография
104. А. В. Шевченко за работой. 1930-е гг.
Фотография
105. Женщина с сигаретой. 1940-е гг.
Б., кар.
ГМИИ
106. Натюрморт с голубой чашкой. 1946
Х., м.
ГМИККАССР
107. И. Хвойник, А. Осмеркин, А. Шевченко, А. Лентулов
Фотография
108—109. Выставка произведений А. В. Шевченко в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 1933
Фотография
110. А. В. Шевченко с дочерью Т. А. Шевченко. 1930-е гг.
Фотография
111. А. В. Шевченко на этюдах. 1940-е гг.
Фотография
На фронтисписе:
А. В. Шевченко. 1930-е гг.
Фотография

Именной указатель

Абрамов, А.,
художник
11

Абрамский, Исаак Павлович (р. 1902),
искусствовед
12

Абрамян, Арам Яковлевич (р. 1899),
врач, коллекционер
209, 211, 214, 224

Адамович, Михаил Михайлович (1884—1947),
художник-монументалист, прикладник
76

Акимова, Лидия Ильинична,
искусствовед
203

Альтман, Натан Исаевич (1889—1970),
художник
118

Амстиславский,
член Комитета Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма»
12

Андреев, Николай Андреевич (1873—1932),
скульптор
15, 42

Анисимов, Юлиан Павлович (1886—1940),
художник, искусствовед
11

Арманд, Варвара Александровна,
художник по текстилю
191

Архипов (Пыриков), Абрам Ефимович (1862—1930),
художник
16, 133, 134, 136, 140, 141, 145, 177, 178

Астауров, Борис Федорович,
соученик Шевченко по Строгановскому училищу
6, 60

Байдин, С.,
художник
11

Бакст (Розенберг), Лев Самойлович (1866—1924),
художник
92

Бакушинский, Анатолий Васильевич (1883—1939),
искусствовед, музейный работник
202, 244

Бакшеев, Василий Николаевич (1862—1958),
художник
136

Барабанова, Нина Алексеевна,
искусствовед
203

Барановский Н. Ф. (псевд. Лаврский Н.),
искусствовед
202

Барнет,
владелец литографской мастерской в Москве (нач. XX века)
7

Барсамов, Николай Степанович (1892—1974),
художник, искусствовед
244

Барт, Виктор Сергеевич (1887—1954),
художник
16, 138, 153

Барто, Ростислав Николаевич (1902—1974),
художник
12

Барышников А. А.,
художник
11

Баскакова, Вера Николаевна,
художник
12

Бастьен-Лепаж, Жюль (1848—1884),
французский художник
116

Бассехес, Альфред Иосифович (1900—1969),
искусствовед
202

Бауэр,
директор сада «Эрмитаж» (нач. XX века)
59

Башкиров Г. А.,
художник
12

Беклемишев, Владимир Александрович (1861—1919),
скульптор
42

Бёклин, Арнольд (1827—1901),
немецкий художник
91

Беляев А.,
художник
11

Бенуа, Александр Николаевич (1870—1960),
художник, искусствовед, музейный деятель
7, 117, 118, 120, 157

Бережной,
15

Бернхейм, Гастон (1870—1953),
парижский маршан, владелец галереи
7, 117, 157

Бескин, Осип Мартынович (1892—1969),
художественный критик
202

Бесперчий, Дмитрий Иванович (1825—1913),
художник, учитель Шевченко
6, 15, 26

Бобков И.,
художник
11

Бобров, Сергей Павлович (1889—1971),
писатель, художник
11

Богомазов Т.,
художник
11

Бойчук, Михаил Львович (1882—1939),
художник-монументалист
11

Борис — см. Астауров Б. Ф.

Брайловский А. Т.,
художник
136

Бринтон, Христиан,
американский искусствовед
246

Брумберг, Валентина
художник, режиссер мультфильмов
191

Брумберг, Зинаида,
художник, режиссер мультфильмов
191

Брюллов, Карл Павлович (1799—1852),
художник
20, 26

Букетов,
служитель в Строгановском училище
89, 90

Бурачек, Николай Григорьевич (1871—1942),
художник, искусствовед
11

Бурлюк, Давид Давидович (1882—1967),
художник, поэт
8

Бурлюки (братья),
153

Буш, Мильда Генриховна,
искусствовед
202

Быков Г. Н.,
художник
12

Быховский К. Т.,
преподаватель МУЖВЗ
136

Васильев А. О.,
преподаватель МУЖВЗ
135, 136

Васильковский, Сергей Иванович (1854—1917),
художник
20

Васнецов, Аполлинарий Михайлович (1856—1932),
художник
136, 140, 141, 144

Веласкес, Диего де Сильва (1599—1660),
испанский художник
116, 157

Веронезе, Паоло (1528—1588),
итальянский художник
157

Вильямс, Петр Владимирович (1902—1947),
художник
191

Виноградов,
соученик Шевченко по Строгановскому училищу
15, 88

Виноградов, Сергей Арсентьевич (1869—1938),
художник
42, 81, 90, 145—147

Виолле-ле-Дюк, Эжен Эммануэль (1814—1879),
французский архитектор, историк и теоретик архитектуры
105

Витинг, Николай Иосифович (р. 1910),
график
203

Вишневский,
преподаватель Строгановского училища
15, 54

Власов, Николай Васильевич (1893—1965),
коллекционер
224

Волнухин, Сергей Михайлович (1859—1921),
скульптор
136

Волошин (Кириенко), Максимилиан Александрович (1877—1932),
поэт, художник, искусствовед
7, 99, 106, 108, 117, 118, 120

Врубель, Михаил Александрович (1856—1910),
художник
42, 177

Ганина-Лоткина, Татьяна Евгеньевна,
искусствовед
3

Герасимов, Сергей Васильевич (1885—1964),
художник
16, 54, 88, 90, 129, 150, 177, 195, 196

Герке,
владелец ксилографической мастерской в Москве (нач. XX века)
7, 66, 68

Герчук, Юрий Яковлевич (р. 1926),
искусствовед
203

Гиацинтов, Владимир Егорович (1858—1935),
преподаватель истории искусств в МУЖВЗ
136

Глоба, Николай Васильевич (1863—?),
по образованию художник, с 1896 г. — директор Строгановского училища
69, 73—79, 81, 88, 91, 92, 94, 95

Глушков, Константин,
архитектор, соученик Шевченко по Строгановскому училищу
16, 54, 65—70, 72, 73, 132, 135

Гоген, Поль (1848—1903),
французский художник
197

Годзи,
актер театра Сабурова
59

Гойя, Франсиско Хосе де (1746—1828),
испанский художник
116

Голованов, Александр Сергеевич (1901—1930),
художник
12, 225

Голополосов, Борис Александрович (р. 1900),
художник
12

Голосовы (братья), Пантелеймон Александрович (1882—1945), Илья Александрович (1883—1945),
архитекторы
54

Голоушев, Сергей Сергеевич (псевд. С. Сергеевич, Сергей Глаголь, De Sergy) (1855—1920),
художественный и театральный критик, художник
15, 42

Голубкина, Анна Семеновна (1864—1927),
скульптор
140

Гольц, Георгий Павлович (1893—1946),
архитектор, художник
11

Гончаров, Андрей Дмитриевич (1903—1979),
художник
12, 191

Гончарова, Наталья Сергеевна (1881—1962),
художник
8, 11, 16, 92, 137, 138, 153, 161, 182

Горин-Горяинов (Горяинов), Анатолий Михайлович (1850—1901),
актер
59

Горностаев, Федор Федорович (1876—1915),
архитектор
16, 42

Горский, Константин Николаевич (1854—1943),
художник
15, 81, 82, 87, 136, 145, 150

Горький, Максим (псевдоним Пешкова, Алексея Максимовича) (1868—1936),
писатель
145

Готцы, семья в Ростове
15

Грабарь, Игорь Эммануилович (1871—1960),
художник, искусствовед, музейный деятель
196, 197, 203, 246

Грановская Е. М.,
актриса театра Сабурова
59

Гри, Хуан (Хосе Викториано Гонзалес) (1887—1927),
испанский художник
138

Григорьев, Борис Дмитриевич (1886—1939),
художник
45, 54

Григорьев, Николай Михайлович (1880—1943),
художник
150

Грищенко, Алексей Васильевич (1883—?),
художник, искусствовед
9, 202, 204, 243

Группер Н. Ф.,
преподаватель МУЖВЗ
136

Губин В. И.,
директор Московского текстильного института в 40-е годы
12

Гурвиц-Гурский, Станислав Борисович (1890—?),
художник
11

Давид, Жак Луи (1748—1825),
французский художник
16

Дега, Эдгар (1834—1917),
французский художник
116

Делакруа, Эжен (1798—1863),
французский художник
16, 21, 22, 96

Дерен, Андре (1880—1954),
французский художник
138, 180, 197

Джотто ди Бондоне (1266/67 или 1276/77—1337),
итальянский художник
50

Динэ, Альфонс-Этьен (1861—1929),
французский художник
7, 115

Добачевская А. И.,
бабушка Шевченко
6, 155

Добросердов, Михаил Владимирович (р. 1906),
художник
182

Доскин,
владелец фабрики по изготовлению красок
141
Древин, Александр Давидович (1889—1938),
художник
193
Дубровин,
ученик Строгановского училища
83, 86, 87
Дюран-Рюэль, Поль (1831—1922),
парижский маршан
7, 16, 117, 157
Дягилев, Сергей Павлович (1872—1929),
театральный и художественный деятель
7, 118, 137
Елизавета Федоровна (1847—1919),
великая княгиня, шеф Строгановского училища
79
Жегин (Шехтель), Лев Федорович (1892—1969),
художник, теоретик искусства
150
Жерве,
французский художник
111, 112
Жермен,
владелец дома в Париже, где жил Шевченко с товарищами
106
Жолтовский, Иван Владиславович (1867—1959),
архитектор, педагог, теоретик архитектуры
16, 42, 94, 177
Жуковский, Станислав Юлианович (1873—1944),
художник
90
Жюльен, Рудольф (1839—1907),
французский художник, владелец частной академии
7, 111, 157
Завьялов, Иван Федорович (1893—1937),
художник
150
Зайцев, Матвей Маркович (1880—?),
соученик Шевченко по МУЖВЗ
138, 144
Замошкин, Александр Иванович (1899—1977),
художник, искусствовед, музейный работник
202
Захаров, Иван Иванович (1886—1969),
художник
153
Зданевич, Кирилл Михайлович (1892—?),
художник, искусствовед
11
Зданевичи (братья),
153
Зернова, Екатерина Сергеевна,
художник
191

Зефиров, Константин Клавдианович (1879—1960),
художник
150

Зулоага (Сулоага-и-Савалета), Игнасио (1870—1945),
испанский художник
137

Иван,
швейцар и натурщик в Строгановском училище
81

Иванов, Сергей Васильевич (1864—1910),
художник
42, 45, 88, 89, 136, 145, 177

Иванов, Сергей Иванович,
соученик Шевченко по Строгановскому училищу,
художник
16, 54, 88, 129, 135, 136, 141

Иванцов М. А.,
преподаватель МУЖВЗ
136

Игумнов, Сергей Дмитриевич (1900—?),
художник
12

Иоанн Грозный (Иван IV Васильевич) (1530—1584),
русский царь
65

Истомин, Константин Николаевич (1886—1942),
художник
9, 183, 195

Кабанов,
московский торговец
83

Каган, Ханан Львович (1906—1978),
коллекционер
211

Каганская, Жанна Эдуардовна (1900—1977),
искусствовед
13, 19, 185, 194, 195

Кайботт, Гюстав (1849—1893),
французский художник и коллекционер
16

Каменский, Василий Васильевич (1884—1961),
поэт, художник
11

Капица, Петр Леонидович (р. 1894),
физик, коллекционер
207, 218

Каптерев, Валерий Всеволодович (р. 1900),
художник
12, 182

Каррьер, Эжен (1849—1906),
французский художник
7, 16, 111, 112, 114, 157

Касаткин, Николай Алексеевич (1859—1930),
художник
136, 141, 145

Касперович М.,
художник
11

Каценельсон Л. Б.,
коллекционер
210, 232, 235

Келлер Р. К.,
отчим Шевченко
6, 34

Кимбали Ф.,
американский искусствовед
246

Классон, Екатерина Робертовна (1901—1980),
художник, переводчица
12

Клицкий Р.,
художник, послужил моделью Шевченко для портрета
211

Клодт, Николай Александрович (1865—1918),
художник
136

Клюн (Клюнков), Иван Васильевич (1873—1943),
художник, скульптор
153

Коган, Овсей Иосифович,
художник
12

Кодлубиский К. К.,
художник
150

Козлов, Александр Николаевич (1902—1946),
художник
88

Коларосси, Филиппо,
итальянский скульптор, основатель художественной школы в Париже
16

Коля (дядя),
дядя Шевченко
15

Коля — см. Улих, Николай

Кончаловский, Петр Петрович (1876—1956),
художник
45, 137, 161, 179, 191, 199

Корин, Алексей Михайлович (1865—1923),
художник
42, 136, 145

Коровин, Константин Алексеевич (1861—1939),
художник
8, 15, 16, 18, 42, 73, 88—90, 92, 94, 114, 136, 137, 140, 141, 144—146, 149—151, 153, 157, 158, 177, 197

Кортези Ф.,
участник музыкального клоунского дуэта «Бим-Бом»
60

Корш, Федор Адамович (1852—1923),
театральный деятель, антрепренер
56

Костин, Владимир Иванович (р. 1905),
искусствовед
203

Кравченко, Ксения Степановна (1896—1980),
искусствовед
140

Крамаренко, Лев Юрьевич (1888—1942),
художник
11

Краузе,
владелец фабрики перьев в Москве (нач. XX века),
7

Кричевский, Василий Григорьевич (1872—1952),
архитектор, художник
11

Кричевский, Федор Григорьевич (1879—1947),
художник
11

Крылов, Порфирий Никитич (р. 1903),
художник
182, 183

Крымов, Николай Петрович (1884—1958),
художник
135, 138

Крюков, Михаил Васильевич (1888—1940),
архитектор
54

Кузнецов
15

Кузнецов, Павел Варфоломеевич (1878—1968),
художник
136, 160, 174, 178, 195, 197, 198

Кузьма,
дворник,
25

Куминов,
натурщик в Строгановском училище
82

Куприн, Александр Васильевич (1880—1960),
художник
8, 11, 18, 140, 153, 161

Курдюков П. С.,
преподаватель МУЖВЗ
136

Лабунская Г. В.,
художник, педагог
11

Лаврский Н. — см. Барановский Н. Ф.

Лапшин, Владимир Павлович (р. 1925),
искусствовед
11

Лапшин, Георгий,
соученик Шевченко по Строгановскому училищу
108, 110, 111, 115

Ларионов, Иван Федорович,
художник
11

Ларионов, Михаил Федорович (1881—1964),
художник
8, 11, 16, 18, 92, 135—138, 153, 161—163, 177, 182, 202, 242

Левкиевский, Вячеслав В.,
художник
11

Левченко, Петр Алексеевич (1859—1917),
художник
26

Легар Н. Ф.,
актер театра Сабурова
59

Ле-Дантю, Михаил Васильевич (1891—1917),
художник
11, 153

Левитан, Исаак Ильич (1861—1900),
художник
137

Лейгтон, Клер,
английский искусствовед
247

Лентошников,
владелец текстильной фабрики
7

Лентулов, Аристарх Васильевич (1882—1943),
художник
11, 12, 161, 178, 192

Лесков, Николай Семенович (1831—1895),
писатель
95

Лобанов, Виктор Михайлович (1883—1970),
искусствовед
202, 203

Лобачевский, Николай Иванович (1792—1856),
математик
138

Лопатин, Николай,
художник
11

Лоран, Жан-Поль (1838—1921),
французский художник
7, 111, 114

Лузак,
преподаватель Строгановского училища (керамист),
94

Лысенко,
соученик Шевченко по МУЖВЗ
138, 144

Львов, Алексей Евгеньевич (1850—?),
князь, директор Строгановского училища, затем директор МУЖВЗ
74, 143

Ляпины (братья),
московские купцы
62, 63

Макаров, Иван Козьмич (1822—1897),
преподаватель Строгановского училища (ткач)
94

Маковский, Владимир Егорович (1846—1920),
художник
141, 184

Максимов Н. Х.,
художник
150

Малевич, Казимир Северинович (1878—1935),
художник
153

Мамонтов С.,
202

Мане, Эдуард (1832—1883),
французский художник
16, 116

Маня (тетя),
тетка Шевченко
15, 26

Матвеев, Александр Терентьевич (1878—1960),
скульптор
99

Матисс, Анри (1869—1954),
французский художник
114, 140, 197

Машкевич, Евгений Осипович,
художник
150

Машков, Илья Иванович (1881—1944),
художник
153, 161, 178, 179, 191, 193

Маяковский, Владимир Владимирович (1893—1930),
поэт
153

Мейснер А. Ф.,
преподаватель МУЖВЗ
136

Менье, Константин (1831—1905),
бельгийский скульптор, художник
116

Мидлер, Виктор Маркович (1888—1979),
художник, искусствовед
195

Микеланджело Буонаротти (1475—1564),
итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт
134

Милле, Жан Франсуа (1814—1875),
французский художник
16

Милорадович, Сергей Дмитриевич (1852—1943),
художник
136, 140

Мислер, Николетта (Misler, Nicoletta),
итальянский искусствовед
204

Митрохин, Дмитрий Иосифович (1883—1973),
художник
7, 45, 117, 118, 120, 128

Михайлов М. М.,
художник
11

Мишуков, Федор Яковлевич (1881—?),
преподаватель Строгановского училища (чеканщик)
94

Моклер, Камиль (1872—1945),
французский писатель, поэт, художественный критик
149

Монахов, Николай Федорович (1875—1936),
актер
59

Моне, Клод (1840—1926),
французский художник
16, 116, 127, 147, 148, 153

Морозов, Иван Абрамович (1871—1921),
промышленник, коллекционер
90, 140, 153

Мясина, Маргарита Борисовна,
искусствовед
203, 248

Нежданова, Антонина Васильевна (1873—1950),
певица
56

Нестеров, Михаил Васильевич (1862—1942),
художник
20, 144, 199

Нивинский, Игнатий Игнатьевич (1881—1933),
художник
45, 66, 76

Нижинский, Вацлав Фомич (1890—1950),
артист балета, балетмейстер
138

Никифор,
сторож в МУЖВЗ
146

Николаев, Николай Иванович,
художник
12, 227, 252

Николай Васильевич. — см. Глоба Н. В.

Ничипорук,
зав. архивом НКП Просвещения РСФСР
12

Ноаковский, Станислав Витольдович (1867—1928),
архитектор, художник
16, 42, 51, 52, 81, 94, 150, 177

Новиков, Михаил Иванович,
художник
12

Нюренберг, Амшей Маркович (1887—1979),
художник
244

Огульнин,
профессор, преподавал вокал в филармонии
87

Ольгина О.,
художник
11

Осмеркин, Александр Александрович (1892—1953),
художник
183, 184, 192

Остофьев, Лев,
художник
11

Павлюченко Т. Е.,
художник
11

Паркин, Варсонофий — см. Ларионов М. Ф.
(его предполагаемый псевдоним)

Пантоха де ла Круц, Хуан,
испанский художник
137

Пастернак, Леонид Осипович (Иосифович) (1862—1945),
художник
16, 18, 133, 134, 136, 140, 143, 145, 153, 177

Пашков П. П.,
преподаватель в Строгановском училище (композиция)
42

Первухин, Константин Константинович (1863—1915),
художник
15, 20, 42, 81, 145

Переплетчиков, Василий Васильевич (1863—1918),
художник
90

Перов, Василий Григорьевич (1834—1882),
художник
141

Пестель, Вера Ефремовна (1896—1952),
художник
150

Петров-Водкин, Козьма Сергеевич (1878—1939),
художник
140, 160, 197, 198

Пикассо (Рюиц), Пабло (1881—1973),
художник (испанец, жил и работал во Франции)
138, 140

Пиросманашвили, Нико (1862—1918),
художник
11, 153, 187

Писсарро, Камиль-Жакоб (1830—1903),
французский художник
116

Пичугин,
соученик Шевченко по Строгановскому училищу
129

Подгаевский, Сергей,
художник
11

Полканов А.,
искусствовед
244

Полуэктова, Надежда Васильевна,
художник по текстилю
191

Попов,
чаеторговец
53

Попов С. Д.,
преподаватель МУЖВЗ
136

Порфирьев Ю. А. (1898—?),
соученик Шевченко по Строгановскому училищу
88

Поспелов, Глеб Геннадьевич (р. 1930),
искусствовед
162, 203

Почиталов, Василий Васильевич (1902—1973),
художник
179, 182, 193

Принэ, Франсуа-Ксавье (1861—1946),
французский художник
7, 115

Псищева, Лидия Сергеевна (1883—1954),
вторая жена Шевченко, сестра Н. С. Псищевой
7, 8, 86, 171, 208, 209, 227

Псищева, Надежда Сергеевна (1881—1913),
первая жена Шевченко
7, 32, 205, 206, 224

Пти, Жорж,
парижский маршан, конкурент Дюран-Рюэля
117

Пунин, Николай Николаевич (1888—1953),
искусствовед
246

Пуссен, Никола (1594—1665),
французский художник
16

Пюже, Пьер (1620/22—1694),
французский скульптор
184

Радунский, Иван Семенович (1872—1955),
музыкальный клоун-эксцентрик
60

Раевская-Иванова, Мария Дмитриевна (1840—1912),
художник, владелица частной рисовальной школы в Харькове
20

Ракитин, Василий Иванович (р. 1939),
искусствовед
202

Рафаэль (собств. Рафаэль Санти) (1483—1520),
итальянский художник
50

Редслоб, Эрих,
немецкий искусствовед
244

Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606—1669),
нидерландский художник
180

Ренуар, Пьер-Огюст (1841—1919),
французский художник
16, 21, 116

Репин, Илья Ефимович (1844—1930),
художник
197

Решетов, Амфиан (псевдоним Барютина Николая Николаевича) (1889—1961)
художник
150

Роговин Н. Е.,
художник
153

Роден, Огюст (1840—1917),
французский скульптор
116

Родионов, Михаил Семенович (1885—1956),
художник
150

Рождественский, Василий Васильевич (1884—1963),
художник
153, 161

Рожин, Александр Иванович (р. 1946),
искусствовед
203

Розенберг, Леонс,
французский художественный критик, торговал картинами кубистов
138

Романович, Сергей Михайлович (1894—1968),
художник-монументалист
11, 150, 153

Романович, Татьяна Георгиевна,
жена художника С. М. Романовича
150

Ромм, Александр Григорьевич (1887—1952),
искусствовед
243

Ромов, Сергей Матвеевич (1883—1939),
искусствовед
138

Ропс, Фелисьен (1833—1898),
бельгийский художник
100

Росций — см. Эфрос А. М.

Рубенс, Питер Пауль (1577—1640),
фламандский художник
112, 116, 134

Рубинштейн, Яков Евсеевич (р. 1900),
коллекционер
205, 209, 216—218, 222, 224, 236

Рыбченков, Борис Федорович (р. 1899),
художник
182

Рычков, Григорий Николаевич (1885—1972),
художник
83, 87

Сабарно, Осип,
торговец художественными принадлежностями в лавочке МУЖВЗ
141

Сабуров, Симон Федорович (1868—1929),
актер, театральный деятель, антрепренер
59

Сагайдачный, Евгений Яковлевич (1886—1961),
художник
11

Саламонский, Альберт (1839—1913),
цирковой предприниматель и артист
60

Сапунов, Николай Николаевич (1880—1912),
художник
16, 136

Сарабьянов, Дмитрий Владимирович (р. 1923),
искусствовед
203

Сарьян, Мартирос Сергеевич (1880—1972),
художник
197, 198

Сезанн, Поль (1839—1906),
французский художник
21, 161, 162, 166, 180, 197

Семирадский, Генрих Ипполитович (1843—1902),
художник
26

Сергеева Н.,
искусствовед
203

Сергей Васильевич. — см. Иванов С. В.

Серов, Валентин Александрович (1865—1911),
художник
8, 18, 114, 130, 136, 137, 140, 177, 197

Сидоров, Алексей Алексеевич (1891—1978),
искусствовед, коллекционер
202, 245

Сильвос (братья),
испанские художники
137

Синезубов, Николай Владимирович (1891—1948),
художник
138

Сирвинт Э. (Сирвинт-Шеман, Зинаида Марковна),
художник
12

Сислей, Альфред (1839—1899),
французский художник
116

Скуйе, И. А.,
соученик Шевченко по МУЖВЗ
11, 16, 138

Смирнов, Николай Николаевич (1915—1972),
график
88, 136

Смольянников Анатолий Владимирович (р. 1913),
коллекционер
219

Соболев, Иван Сергеевич (1894—?),
художник
11

Соколов, Михаил Ксенофонтович (1885—1947),
художник
45

Соколова, Ольга Александровна,
художник
191

Соня,
хозяйка квартиры в Батуми, где отдыхал Шевченко
188

Станевский М. А.,
музыкальный клоун-эксцентрик
60

Степанов, Алексей Степанович (1858—1923),
художник
16, 136, 141, 143

Ступина А. С.,
коллекционер
207

Суворов, Иван Аристархович,
художник-декоратор
6, 15, 28, 29, 31—33

Судейкин, Сергей Юрьевич (1882—1946),
художник
16, 135—137, 144, 153, 160

Сурбаран, Франсиско де (1598 — ок. 1664),
испанский художник
138

Суряев, Константин Н.,
художник
12

Суткевич,
врач, лечивший Шевченко
39

Сысоев, Петр Матвеевич (р. 1906),
искусствовед
12

Сычев, А.,
ученик Шевченко
150

Тавадзе, Тамара Георгиевна,
художник, ученица Шевченко
12, 182, 186, 187

Татлин, Владимир Евграфович (1885—1953),
художник
153

Тициан, Вечеллио ди Кадоре (1477—1576),
итальянский художник
116, 157

Ткаченко Н.,
художник
20

Триандофилидис,
художник, ученик Строгановского училища
83

Трубецкой, Павел (Паоло) Петрович (1866—1938),
скульптор, долгое время работал за границей (Италия)
137

Трутовский, Константин Александрович (1826—1893),
художник
26

Труцци, Вильямс Жижеттович (1888—1931),
артист и режиссер цирка, дрессировщик лошадей
56, 60

Тугендхольд, Яков Александрович (1882—1928),
искусствовед
168

Тулупов,
художник
54, 129

Уваров И.,
автор статьи о выставке Шевченко
202

Удальцова, Надежда Андреевна (1886—1961),
художник
193

Уистлер, Джеймс Мак-Нейл (1834—1903),
художник (родился в США, жил во Франции)
116

Улих-Вимберг,
семья, связанная со средой артистов балета и цирка
15, 23, 25, 27, 33

Улих, Елизавета (девочка Лиза),
23, 26

Улих, Николай,
приятель Шевченко в детстве
6, 20—23, 25—31, 59, 60

Улих, Франц Иосипович
23, 25

Улих, Эмилия Иосиповна (тетя Мици)
23, 25, 26, 59

Ульянов, Николай Павлович (1885—1949),
художник
140

Утрилло, Морис (1883—1955),
французский художник
127

Фабри, Мориц,
художник
11, 153

Фаворский, Владимир Андреевич (1886—1964),
график
9, 45, 183, 191

Фальк, Роберт Рафаилович (1886—1958),
художник
8, 153, 160, 161, 191, 244

Федоров-Давыдов, Алексей Александрович (1900—1969),
искусствовед
202

Федоровский, Федор Федорович (1883—1955),
художник
45

Фидлер,
владелец реального училища в Москве
37

Филатов М. А.,
завхоз Первых Государственных свободных мастерских в 20-е годы
11

Фирсов И. М.,
художник
11

Фокин, Михаил Михайлович (1880—1942),
хореограф
138

Фомин,
актер театра Сабурова
59

Фонвизин, Артур Владимирович (1882—1972),
художник
11

Фортуни, Карло Мариано (1838—1874),
испанский художник
137

Фролов, Николай Федорович,
художник
12

Хазов В. К.,
соученик Шевченко по Строгановскому училищу
88

Хвойник, Игнатий Ефимович,
искусствовед
192, 245

Хлебников,
чеканщик
7

Холитшер А.,
немецкий искусствовед
244

Целыковский М. А.,
художник
12

Чегодаев, Андрей Дмитриевич (р. 1905),
искусствовед
220

Чекрыгин, Василий Николаевич (1897—1922),
художник
11

Чернышев, Николай Михайлович (1885—1973),
художник
150, 166, 198

Чефранов С. В.,
художник
136

Чудновский, Абрам Филиппович,
коллекционер
206, 209, 210, 214, 222

Чумаков С. Н.,
художник
15, 42

Шагал, Марк Захарович (р. 1887),
художник
11

Шалабаева, Вера Николаевна,
искусствовед
3, 13, 174, 203, 204, 215, 248

Шаляпин, Федор Иванович (1873—1938),
певец
56, 145

Шарден, Жан-Батист-Симеон (1699—1779),
французский художник
16, 116, 184

Шевченко, Лев (1908—1914),
сын Шевченко
8

Шевченко, Татьяна Александровна,
художник; дочь Шевченко
8, 14, 170, 185, 196, 203, 205—215, 218—221, 224—235

Шегаль, Григорий Михайлович (1889—1956),
художник
183

Шехтель, Франц Иосифович (Федор Осипович) (1859—1926),
архитектор
11

Шибаев Д.,
студент, знакомый Шевченко
62

Шкитко
15

Шмаринов, Дементий Алексеевич (р. 1907),
художник
5

Штеренберг, Давид Петрович (1881—1948),
художник
11, 244

Штиглиц, Александр Людвигович (1814—1884),
барон, финансист, субсидировал создание школы рисования (школа Штиглица)
36

Штук, Франц фон (1863—1928),
немецкий художник и скульптор
91

Шухаев, Василий Иванович (1887—1974),
художник
45, 54

Щеглов, Михаил Михайлович,
художник
70

Щекотов, Николай Михайлович (1884—1945),
искусствовед
202

Щербиновский, Дмитрий Анфимович (1867—1926),
художник
15, 42, 91, 111, 129

Щукин, Петр,
приятель Шевченко в юности
59, 72, 115

Щукин, Сергей Иванович (1854—1937),
промышленник, коллекционер
90, 140, 153

Эберман, Максимилиан В.,
соученик Шевченко по МУЖВЗ
135

Эзрах И. М.,
коллекционер
205, 210, 217, 218, 224

Эйгес, Вениамин Романович (1888—1956),
художник
12

Экстер, Александра Александровна (1884—1949),
художник
11

Энгр, Жан-Огюст-Доминик (1780—1867),
французский художник
138, 194

Эренбург, Илья Григорьевич (1891—1967),
писатель
138

Эфрос, Абрам Маркович (1888—1954),
искусствовед
198, 202

Яворская, Нина Викторовна,
искусствовед
202, 244

Ягужинский, Сергей Иванович (1862—1947),
художник
42

Янкин Н. Г.,
художник
11

Ястржемский, Антон Станиславович (?—1960),
художник
138, 150

Содержание

О Шевченко
Д.А.Шмаринов, народный художник СССР 5

Даты жизни и творчества
А.В.Шевченко 6

I Воспоминания
А.В.Шевченко 13

А.В.Шевченко и его воспоминания
Ж.Э.Каганская 14

Воспоминания А.В.Шевченко
Глава первая
Первые шаги 20
Глава вторая
Строгановское училище 44
Глава третья
Париж (1905—1906) 95
Глава четвертая
Училище живописи, ваяния и зодчества 129

Послесловие. О творчестве А.В.Шевченко
В.Н.Шалабаева 155

II Воспоминания современников об
А.В.Шевченко 175

С.В.Герасимов,
народный художник СССР 177
В.В.Почиталов,
заслуженный деятель искусств РСФСР 179
П.Н.Крылов,
народный художник СССР,
Герой Социалистического Труда 183
Т.А.Шевченко,
художник
Тридцатые годы 185
О.А.Соколова,
художник. 191
Ж.Э.Каганская,
искусствовед
А.В.Шевченко 194

Приложения 201
Библиография 202
Список основных произведений
А.В.Шевченко 205
Принятые сокращения 241
Выставки, на которых экспонировались произведения
А.В.Шевченко 242
Список иллюстраций 250
Именной указатель 256

Составители сборника
Жанна Эдуардовна Каганская.
Вера Николаевна Шалабаева

А.В.Шевченко.
Сборник материалов

Редакторы
А.С.Шатских,
И.А.Гутт
Художник
А.Т.Трояикер
Художественный редактор
К.О.Остольский
Технический редактор
Н.Г.Дреничева
Корректоры
Ю.П.Баклакова,
Е.А.Смирнова

ИБ № 546
Сдано в набор 28.06.1979 г.
Подписано в печать 19.11.1980 г
А11250
Формат 60×100/16
Бумага мелованная 120 г
Гарнитура литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 19,425
Уч.-изд. л. 19,693
Тираж 20 000 экз.
Изд. № 1-158
Заказ 835
Цена 2 р. 70 к.
Издательство
«Советский художник». 1980
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а
Типография издательства
«Советский художник»
129327, Москва,
Ленская ул., 28

2 р. 70 к.

Москва
Советский художник
1980